Mus. Th.
5211
d

№ 12661

Verfasser: J. F. Arnold

Mus. Th.

5211 d

Arnold
(Zumsteeg)

Johann Rudolf Zumsteeg.

Seine kurze Biographie und ähstetische Darstellung seiner Werke.

Bildungsbuch

für

junge Tonkünstler.

Seitenstück zu Joseph Haydn, von demselben Verfasser.

Erfurt,
bei Johann Karl Müller.
1810.

W I f

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Quantum in natura ars, naturaque passit in arte,

Hic, qui naturae par est, arte docet.

ERZIEHER AKADEMIE DER ADOLF-HITLER-SCHULEN

(16305)

Johann Rudolf Zumsteeg.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Johann Rudolf Zumsteeg ist am 10. Januar 1760. zu Gausingen im Laufenburgischen geboren.

Seine Bildung erhielt er in der herzoglichen Akademie zu Stuttgardt unter Herzog Karl, und ward daselbst bald als ein Mann von Kraft, von deutschem Sinn und Geiste, und als der Beste des ganzen Orchesters bekannt. In der Folge ward er herzogl. Konzertmeister.

Seit seinem zehnten Jahre, spielte er das Violonzell, worauf er es bis zur Virtuosité brachte. — In den leztern Jahren kultivirte er es, anderer Geschäfte wegen, nicht viel mehr — Sein Spiel war ausdruksvoll, tieffühlend,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

von seltner Präzision und durchgreifender Kraft. Sowohl wenn er ein Solo spielte, als wenn er akkompagnirte, war ihm ein Ausdruck eigen, der tief zum Herzen drang, weil er aus dem Herzen kam; und dieser Ausdruck war es auch, der ihn auf den ersten Blick vor dem geübtesten Mechaniker auszeichnete, und als eignen musikalischen Dichter ankündigte.

Seinen ersten Unterricht erhielt er vom Kapellmeister Poli, bei dem er es aber nicht bewenden ließ, sondern er studirte zugleich noch Matthesons, Marpurgs und d'Alemberts Werke mit Fleiß, so wie die Komposizionen Bachs, Benda's und Jomelli's, waren die Muster, wornach er sich bildete, und in deren Geist und innersten Sinn er eindrang.

Dabei studirte er die besten theoretischen Schriften über die Tonkunst, las mit Gefühl und Geschmack die besten klassischen Dichter Deutschlands, und ward so der gefühlvolle Ausleger mancher ihrer reizendsten Stükke.

Was noch mehr zu seiner Bildung beitragen mußte, war der vertraute Umgang mit Schiller, dessen Jugend- und Herzensfreund er war, und mit andern talentvollen Jünglingen. Er sezte mehrere der früheſten Poesien Schil-

lers in Musik, und sog im Lenz des Lebens schon große Gesinnungen, edeln Ehrgeiz, und höhern Geschmack bei ähnlich gestimmten Seelen ein.

Schiller liebte und schäzte ihn sehr, und ließ seine Gedichte am liebsten von ihm komponiren.

Als Mozart auftrat, und eine ganz neue Bahn in der Tonkunst brach; folgte Zumsteeg dem Riesen mit Begeisterung auf dieser Bahn, sog dessen Musik in Saft und Mark ein, gab einen ziemlichen Theil seiner vormaligen Eigenheiten auf, worin mehr Kunst und ernstes Studium als gewinnende Popularité und behältliche Melodie herrschend waren, und sezte nunmehr in der großen, allbeliebten Mozartschen Manier, wobei er mit seiner gewohnten Gründlichkeit, so viel Anmuth, Melodie und schmelzenden Reiz zu verbinden wußte, daß man bald verschiedne seiner Stükke aller Orten wiehallen hörte.

Jomelli und Mozart blieben in dieser zweiten Periode seine Hauptmuster und Vorbilder, — die Brennpunkte, aus deren Feuerströmen er seinen Genius tränkte: aber nicht die Formen, sondern den Geist und das ästhetische Wesen dieser großen Genies faßte er auf, und gab sie in eignen Bildungen wieder.

Zumsteeg besaß Feuer, tiefes Gefühl und treffenden Humor: alle seine besten Stükke tragen diese Farbe. In manchen seiner Chöre und Finals herrscht eine Glut der Begeisterung, die den Hörer wie im Sturme mit sich fortrafft. Damit verband er eine Herzlichkeit und ein Ausdauern der Empfindung, die ihm manche fühlende Seele des Schönen mit Thränen lohnte. Wenige Tonsezzer sind in den Geist und Sinn ihrer Dichter so tief eingedrungen, und haben ihn reiner wieder gegeben: man hört den Dichter, ohne seiner Worte zu bedürfen, und die Gefühle und Bilder durchschimmern gleichsam die Töne, wie Blüthen des Lenzufers den Spiegelquell.

Diese Höhe und Reife in seiner Kunst hatte Zumsteeg erreicht, ohne jemals aus seinem Vaterlande hinaus gekommen zu seyn — und die Aufmunterungen, die er hier fand, waren wahrlich mehr geeignet, seinen Aufflug zu lähmen, als ihn zum kühnen Fortschritte zu entflammen. Was aber die stiefmütterliche Heimath versäumte, das ersezte ihm das dankbare unpartheiische Ausland!

Er war von festem und starkem Körperbau, und bei aller Anstrengung stets von gesundem und blühendem Aussehen. So sahen ihn Hunderte

noch am Abend vor seinem Tode an der Spitze des Orchesters in einem sehr zahlreichen Konzert, worin sich die berühmte Harmonikaspielerin Dem. Kirchgeßner auf ihrem Instrumente hören ließ, und dem er in voller Gesundheit beigewohnt hatte. Ja, als Morgens der Arzt wegen eines Anfalls von Brustkrampf zu ihm gerufen wurde, hatte er sich bereits wieder so ganz erholt, daß er das Frühstük nahm, und sich mit gewohnter Heiterkeit über das Konzert unterhielt. Auch fand sein Arzt nicht das geringste bedenkliche Simptom an ihm.

Kaum aber hatte er ihn verlassen, als ein neuer Anfall kam, der ihn in konvulsivischer Bewegung vom Bette hinabwarf, und todt zurückließ.

Sein Tod war so fürchterlich unerwartet, daß selbst der Arzt Mühe hatte, dar'an zu glauben: aber alle Mittel der angestrengtesten Heilkunde blieben fruchtlos.

Er starb an einem Stek- und Schlagflusse früh gegen zehn Uhr am 27. Januar 1802, in einem Alter von 42 Jahren.

Demoiselle Kirchgeßner gab zum Benefiz seiner nachgelassenen Familie noch ein Konzert.

Bei seiner Todtenfeyer wurde seine Trauerkantate aufgeführt, die er kurz vor seinem Tode auf den Tod des Grafen Zeppelin komponirt hatte.

Was Deutschland noch von diesem talentvollen Tonkünstler zu erwarten gehabt hätte, davon zeugen seine größtentheils im Druk erschienenen musikalischen Werke, wodurch er sich einen Ehrennamen durch ganz Deutschland erwarb.

Verschiednen meisterhaft von ihm gesezte Balladen und Romanzen, Lieder und Gesänge von Bürger, Göthe, Schiller, Hölty, Mathisson, u. a. seine Kolma aus Göthes Werther nach Ossian; Hagars Klage in der Wüste Bersaba, Klopstoks Frühlingsfeier; viele Kirchenstükke, und seine zwei neusten Opern — die Geisterinsel und das Pfauenfest — sind die vorzüglichsten unter diesen Werken.

Wär es ihm gelungen, einen seiner würdigen, und mit dem Geschmakke der Zeit hinlänglich vertrauten Operndichter zu finden; so würde er längst durch alle Theater Deutschlands durchgedrungen seyn.

Das lezte, woran er noch mit voller Liebe arbeitete — sein Schwanengesang — am Tage

seines Todes war Johanna's rührender Abschied von den väterlichen Fluren, aus Schillers Jungfrau von Orleans. Es ist mit solcher Empfindung gesezt, daß man es nicht ohne Thränen der innigsten Rührung anhören kann. Die Schlußworte: „Johanna geht, und nimmer kehrt sie wieder" hatte er sich selbst geschrieben. Auch er ist von uns gegangen in den Tagen seiner Kraft — ach niemals kehrt er wieder!

Zumsteegs Gesichtsbildung zeigte in scharfmarkirten Zügen männliche Festigkeit mit düsterm Ernst und hoher Würde. Sein schwarzes Feuerauge blikte auf den Grund der Seele, um seinen Mund spielte ein Zug sanfter Gutmüthigkeit, der die schärfern Züge über den Augen versöhnte. Bei aller Festigkeit hatte seine Bildung doch sehr viel einnehmendes, Zutrauen erwekkendes, und die Schwermuth gewann durch die männliche Haltung Anmuth und Würde.

Ein Bildniß, nach seiner Jünglingsfisiognomie aufgenommen, befindet sich im 2ten Bändchen des Museums deutscher Tonkünstler, vom Prof. C. A. Siebigke. (Breslau, bei Schall 1801.)

Als vollendeten Mann findet man sein Brustbild, gezeichnet von Hiemer, gestochen von C. F. Stölzel 1799., in punktirter Manier, als

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung. Sechster Jahrgang 1803 — 1804, Sechstes Stück. den 6ten Juni 1804. No. 36. Die Härtelsche Musikhandlung überläßt seine wohlgetroffne Büste in Gips, den Liebhabern um 6 Rthlr.

Dem Andenken

Zumsteegs

von

einem Freunde.

Welche Stimmen banger Trauer
Hör' ich leise seufzend schweben!
Wie sich durch des Forstes Schauer
Schwer des Nordsturms Flügel heben!
Aechzend weht es durch die Blätter,
Lauter rauscht es durch der Zweige Nacht,
Bis in seiner furchtbarn Macht
Nun der volle Sturm erwacht,
Und wie Gottes Donnerwetter
Ringsumher der weite Forst erkracht.
So erhebt sie sich die Trauerkunde,

Leise ächzend aus der Freundschaft Munde,
Wiederhallend in der Menge Heer,
Angeschwellt von lauten Klagen,
Tausendstimmig durch die Luft getragen;
Zumsteeg ist nicht mehr!

O des trauervollen Tages,
O des schreklich schnellen Schlages,
Der die edle Frucht so frühe pflükt!
Kaum noch von Harmonika's Ergüssen,
Von der Himmelstöne Strom dahingerissen,
Wird der Geist ins beßre Land entrükt.
In das Land der höhern Schöne,
Wo er an der Hand des treuen Genius
Jenen Zauber seelenvoller Töne,
Jener Harmonien leichten Fluß
In der heiligen Begeistrung Stunden
Glüklich staunend einst gefunden.

Horch wie Kolma liebend klaget,
Wie Lenore tobt und zaget!
Wie die Frühlingsfeier zum Orion bringt,
Sich um neugeborne Sonnen schwingt,
Weinend bei dem Feuerwurme,
Schmetternd bei des Waldes Sturme,

Laut aufdonnernd von Jehova singt!
Wie in jenes Tempels Hallen,
Balsam für der Reue Schmerz,
Hohe Freude für das Herz
Frommer Andacht nieder wallen!
Wie nun von der heil'gen Stelle
Schwebet der erhabne Chor,
Mächtig steigen Well' auf Welle
Zu der Gottheit Thron' empor!

An der Geisterinsel Strand
Führt den Liederschöpfer Gotters Hand.
Hier, hier wars, wo sein entflammter Busen
Längst das Heiligthum der Musen,
Eine Stätte, seiner würdig, fand;
Hier ergoß sie sich die reiche Quelle,
Strömt in Wellen, himmlisch rein und helle,
Durch der Zaubereien Land;
Hier erglühen Polyhymnia's Altäre,
Hier blüht unverwelklich Zumsteegs Ehre,
Hier der Kranz, den stolz das Vaterland,
Den der Fremdling mit gerechter Hand
(Denn bei dieses Zaubers mächt'gen Siegen
Hatte selbst der Neid geschwiegen)
Um die edle Stirne wand.

Wie aus Kaliban die Thierheit brüllt!
Rings die Luft mit Schauern füllt!
Und des wilden Sturmes Dröhnen
Und der Sinkenden erstorbnes Stöhnen!
Welch Gewühl von neuen Tönen,
Das den schnell besiegten Geist
Bald zum Himmel, bald zur Hölle reißt!
Ahndungen, die lauschend schliefen
In des Herzens tieffsten Tiefen,
Wie vom Zauberschlag' erwekt'
Froh erstaunend aufgeschrekt!
Geisterwelten aufgeschlossen —
„Heil'ger Strand, wo Maja ruht!"
Wallte dir nicht hoch das Blut?
Ist dies thauend nicht geflossen
Von den nassen Wimpern hin? —
Ariels getreues Streben,
Und Miranda's reiner Sinn,
Und der Liebe süßes erstes Beben,
Herz an Herz dahingegeben;
Und der Freundschaft glühendes Umarmen
Ach, und Maja's himmlisches Erbarmen!
Und wie Zumsteegs Geist, so schön so groß,
Mächtig sich ins offne Herz ergoß?

Ach hinüber ist der hohe Geist gegangen,
Der in seinen Werken ewig lebt,
Ferner Enkel Busen einst noch hebt,
Dreimal selig nun empfangen
Von dem jubelvollen Kreis,
Edler Lohn dem Erdenschweis!
Bruder! Bruder! schallt's von oben.
Kaum hat er den Blick erhoben,
Welche Wonne! Händel, Hasse, Graun,
Freudetrunken ihn zu schaun!
Und die kurz vor ihm entschliefen,
Mit ihm nach dem Kranze liefen,
Mozart, Naumann lebend noch sein Freund,
Ewig nun mit ihm vereint.
Auch die Dichter, die er schäzt' und kannte,
Die mit ihm Unsterblichen,
Deren Feuer gleich dem seinen brannte,
Heißen froh willkommen ihn.

Aber welche Gottheit seh' ich schweben,
Durch den hohen Stralenpfad,
Die, von Himmelslicht umgeben,
Sich dem neuen Gaste naht?
„Edler Sohn dir ist's gelungen,
„Was des Jünglings Streben war!

„Dich umgiebt die längst gekrönte Schaar,
„Du auch hast den Kranz errungen,
„Und gefunden meine Spur;
„Nimm sie aus der Hand der Allnatur!

„Ich, die Schöpferin von jedem Leben,
„Ich, ich bin's, die Mutter jeder Kunst.
„Zwar umhüllet von der Sinne Dunst,
„Mag der Erdensohn mich schwer erstreben.
„Seltne Geister haben mich erkannt,
„Haben bergend Muse mich genannt.
„Sie beherrschten ihrer Brüder Herz,
„Rissen es durch Freud und Schmerz,
„Streben nun in ihrem Chor,
„Zur Vollendung kühn empor!"

In der Tonkunst Heiligthume
Hängt nun Zumsteegs Bild in ew'gem Ruhme.
Deutschland, ehre deinen Sohn,
Zoll' ihm dankbar den gerechten Lohn!
Und du Mutter edler Geister,
Wirtenberg, erkenne dich!

Dein ist jener Zaubertöne Meister,
Dem von Tausenden kaum Einer glich!
Später Nachwelt wird sein Lied ertönen,
Wenn der Mode leerer Schall zerrann,
Und sein Bild wird selbst die Menschheit krönen
Denn er war ein guter edler Mann!

Ueber Zumsteeg waltete ein eigner Genius, der seiner Sprache vollkommen mächtig war, und bestimmt aussprechen konnte, was er wollte. Hierin liegt die Hauptkarakteristik seiner Manier, daß er die Sprache seiner Kunst vollkommen, deutlich und bestimmt, und — ohne weite Ausholungen und Umschreibungen zu reden weis.

Was er sagt, ist so deutlich, so bestimmt ausgesprochen, daß seine unartikulirten Laute wahre Wortbedeutung und Klarheit erhalten, und keinem seiner Hörer über das, was er sagen will, auch nur einen Augenblick im Zweifel lassen, so rein, so richtig hat er empfunden, so klar, so deutlich weis er das Empfundene dar-
zustel-

zustellen. Seine Noten sprechen jedesmal, das, was sie ausdrükken sollen, kategorisch aus, und eben deshalb gewähren seine Werke den tiefen Genuß des innigsten Gefühls, der bestimmtesten Rührung, weil sie den Zuhörer nie im Schwanken lassen, wo er lange im Gemüth umher zu greiffen und zu tappen hat: Welches Gefühl eigentlich angesprochen werde? sondern bestimmt die rechte Saite der Empfindung fest und wahr anschlagen.

Diese Festigkeit, diese Bestimmtheit und seltne Wahrheit ist auch die Ursache des beständig gewissen Effekts, den seine Komposizionen machen. Sie scheiden das jedesmalige individuelle Gefühl von jedem andern rein aus, und nehmen den Fühler ganz allein für sich im Beschlag, indem sie sich jedesmal selbst auf die höchstmöglichste Individualité ihrer selbst, in sich selbst konzentriren, und also bei ihrem Anschlage im Gemüth, jedesmal einen bestimmten Grundton anschlagen, ohne eine Nebensaite zu berühren, an einen Nebenton anzustreifen.

Diese bestimmte Sprache erhebt ihn zum wahren vollendeten Künstler, der das tiefste seiner Gefühle mit einem Pinselstriche mit einem einzigen Zuge allgemein wahrnehmbar darzustellen weis.

Diese Bestimmtheit spricht sich auch die der außerordentlichen Oekonomie seiner Notenfiguren aus. Was er sagt, deutet er kurz aber bestimmt an, ohne durch weitläuftige Passagen oder komplizirte Notenfiguren darauf zu führen, seine Worte sind kurz, und treffen schnell und heftig, wie der Bliz, mit ihrer ganzen Kraft, während lange Vorbereitungen, weitläufige Auflösungen der Akkorde und Modulazionen des Gefühl vereinzelnen, und den Eindruk schwächen, indem sie dem Gefühl keinen bestimmten Zentralpunkt anweisen. Die Vielheit der Noten zerstreut die Aufmerksamkeit des Gemüths, und während es nach einem Gefühle gesellig mit dem Noten hascht, ist ihm die Fläche ohne Zentraltiefe entschlüpft.

Die mehrsten Tonsetzer sind schmeichelnde Portraitmaler, die dem großen Theile ihrer Zuhörer das Bildchen ihrer eignen Gefühle nach und vorzeichnen, über dessen bunten Farben sich das wahre auszusprechende Gefühl vergißt — sie opfern alles dem Glanze und Flusse der Melodie auf.

Modegänge müssen an der Tagesordnung seyn, tändelnde Passagen, die so leicht wie Zefiretten übers Gehör und Gemüth hinwegtändeln, und über die das Gemüth eben so schnell

vorübereilt, ohne ihnen ein langes Sta viator siste pedem zu gönnen; selten geht noch ein geharnischter Königsgeist, wie im Hamlet über die Bühne — ein fester chromatischer Satz, der ergreift, erschüttert, fesselt.

Nicht so Zumsteeg. Mit seltner Gleichheit, mit gerechter Wage, gab er jedem Theile das Seine, ohne der Individualité der Kunst im Ganzen wie im Einzelnen etwas zu vergeben. Nie opferte er die Kraft der Harmonie, dem Lethe flusse der Melodie, nie die Zeit dem vorübereilenden Ausdrukke, nie die Grazie der ernsten Regel.

Seine Melodie ist wahrer Ton einer singenden Seele, eines redenden Gemüths, das sich, wenn es froh ist, nicht in wahnsinnigen Gurgeleien, im Schmerz nicht in künstlichen Läufern verliert, mit einem Worte: Sein Gesang ist reine, wahre, lebendige Deklamazion, die jedes Gefühl ausempfindet, und mit Würde und Grazie Hand in Hand fortschreitet, nicht wie ein Waldvogel zwitschernd von einem Zweige zum andern hüpft.

Demungeachtet wird der Melodie nichts vergeben. Sie ist nichts weniger, als steif und hart, im Gegentheile: sie wird durch ihre

Wahrheit des Ausdruks, durch ihre bestimmte Betonung aus dem innersten Gefühl erst wahre Melodie — reiner Gesang, bei dem die Kunst nichts zu thun scheint, als dem Gefühle den passenden Ausdruck zu geben.

Wenn der Tonsezzer die Worte und Empfindungen auf eine Menge Noten herüber und hinüberzerrt, die Stimme die schwersten Sprünge und Läufer machen läßt, ist das reiner Gesang? Wahrhaftig, bei den mehrsten gewöhnlichen Komponisten, scheint der Text blos wegen der Noten dazustehen, und Poesien sind vorhanden, damit man einen musikalischen Guß darüber machen kann, wie der Fichtenzweig beim Weihnachtsbaum, um das bunte Spiel und Lichterwerk dran zu hängen. Zumsteeg verdunkelte den Dichter nicht, er suchte, was jeder begleitende Tonkünstler thun sollte — ihn nur zu erläutern, den von ihm aufgestellten Wortbegriff durch das ihm eigenthümliche angehörende Tongefühl zu verstärken, und so den verlangten Totaleindruk hervorzubringen, während die Worte des Dichters das Gemüth mit Vorstellungen beschäftigen, die Seele mit dem passenden Gefühl zu bewegen; und auf diesem Wege ist der Tonkünstler wirklich Erklärer des Dichters. Während der Dichter nur durch Sukzessionen seiner Perioden durch das vorstellende Subjekt Gefühle schaffen kann, faßt

der Tonkünstler die Schöpfung des Dichters in das schnelle Zentralfeuer seiner Töne, die unmittelbar das Gefühl — ohne der deutlichen Vorstellung, dessen, was sie an sich sind, zu bedürfen — bewegen, und giebt so der Sukzession der dichterischen Vorstellung eine profetische Koexistenz, indem er Gesagtes erläutert, und Zusagendes vorbereitet in der Periode des auf seine individuelle Einheit konzentrirten Gefühls.

Diese Einheit auszufinden verstand Zumsteegs Genius vortrefflich. Zum Belege meiner Behauptung führe ich ohne Ausnahme alle seine klassischen Werke an. Man sieht es auch bei nur minder tiefer Betrachtung derselben, daß er zuerst das Hauptgefühl des Dichters, das im Gedichte wehte, aufzufassen suchte, es bis auf seine kleinsten Nuanzierungen verfolgte, ohne der Allgemeinheit des Ganzen etwas zu vergeben.

Dieses spricht sich in Einheit der Form, in der Wahl der Tonart und dem Gange des Ganzen aus. Besonders sind seine Vorreden und Eingänge, wären sie auch noch so kurz, vollkommene profetische Kommentare über das Ganze. So kurz, so bündig er während dem Gange des Stüks selbst die waltenden Gefühle auszusprechen weis, so kurz weis er das allgemeine Ge-

fühl des Ganzen in einem Ueberblik zu fassen, aus dem sich dann, wie aus einem Panorama die einzeln ausgeführten Schönheiten, allmählich aber kräftig entfalten, ohne das Ganze zu verdunkeln. Ich deute nur auf die Eingänge zur Kolma, Leonore, Pfarrerstochter. Wer hat nicht ihre bestimmte Sprache des allgemeinen Gefühls empfunden? selbst der kurze Vorsatz in aforistischem Styl zur Leonore, wie ganz aus der Seele ist er gegriffen!

Die Einheit, die er über seine Werke zu verbreiten weis, ist wahrhaftig wunderbar, und kann mit Recht eine heilige Einheit genannt werden.

Die Theile, in denen die Empfindung, jedoch immer im Bezug zum Hauptgefühle, wechseln, sind eben so kräftig herausgehoben, als sie es seyn sollen, ohne dem Verhältnisse des Ganzen zu schaden. Jede Einzelnheit ist vollkommen vernehmlich, erschöpft in und aus sich selbst, ohne das Ganze zu verdunkeln, das man immer in ihr forthört. So hört man in allen Abwechslungen, von Hoffnung, Angst, Schrekken, Verzweiflung, Wehmuth und sich selbst verzehrenden Jammer doch nur immer Kolma, das ossianische Mädchen; und Iglou's Laute tönt in allen Abwechslungen ihres Gesangs

bald stürmender, bald zukkender, schmelzender. — In seinen beiden leztern Opern ist dieser waltende Genius des Universalgefühls unverkennbar.

Diese Harmonie des richtigen Verhältnisses der Theile zu seinem Ganzen, zeugt für sein feines Gefühl und gründliches Studium seiner zu bearbeitenden Objekte, von wahrer Künstlerbedächtlichkeit.

Eine zweite Eigenheit, die ihn ganz karakteristisch bezeichnet, ist das kluge Scheiden der beiden Reiche der Tonkunst in Hinsicht ihrer Macht — der Harmonie und Melodie. Indem er jedem seine Grenzen anweist, ist er seines Ausdruks von beiden Theilen gewiß. Nie vertraut er der Harmonie, was nur die Melodie vollenden kann, und dieser überläßt er nie, was er nur von jener erwartet. Seine Begleitung behauptet immer den musikalischen Ausdruk, während die Melodie den Dichter deklamiren läßt.

Durch diese Sichtung — die von jedem Komponisten beherzigt werden sollte, und doch so wenig beherzigt wird — bleibt er seiner Wirkung immer gewiß, und giebt seinen Werken eine Fülle und Klarheit, die nur auf diesem Wege erlangt werden konnte.

Melodie begleitet die Worte des Dichters, die aus einer Sukzession erst eine Totalité des Gefühls, auf dem Wege der Reflexion schaffen können, sie wird also gebrochenes Ganze der Harmonie eines Totalgefühls, und wird gleich den einzelnen Worten des Sazzes, in einzelnen Notenfolgen der Akkorde vernommen, sie kann also nur dem Dichter die Töne leihen, in welchen er spricht — sie muß den Dichter aus sich reden lassen, darf aber seinen Vortrag nicht mit eingemischtem Fremden verdunkeln.

Umgekehrt giebt der Akkord der Begleitung in einer Koexistenz das Gesammtgefühl dessen, was sich auf dem Wege der Vorstellung und Reflexion allmählig erzeugt, auf dem schnellern Wege des unmittelbaren Empfindens. Er muß also das, was die Melodie in Sukzessionen geben kann, mit einemmale, und durch die Sukzession forttönend und nachhallend geben, und die Melodie mit kräftigen, deutlichen Hauptbegriffen kommentiren, während diese dem Verstande die Ursachen derselben im Texte erzählt.

Zumsteeg legt die Hauptgefühle in die Begleitung, und giebt der unartikulirten Musik ihre eigenthümliche Funkzion.

Auch das Koexistirende der Harmonien und ihre momentane Gesammtwirkung versteht er

durch seine kurze, bestimmte musikalische Sprache glüklich darzustellen — mit wenigem viel zu sagen. — Daher seine bewundernswürdige Weisheit in der Oekonomie der Begleitung, seine Sparsamkeit der Notenfiguren und die daraus gewonnene hohe Einfalt; daher seine Bestimmtheit des Ausdruks, mit der jede Figur, jede einzelne Baßnote nicht mehr, aber auch nicht weniger sagt, als sie soll! Oft ist es zum Erstaunen, welch' hohe Bedeutung er oft einer einzigen Note an Ort und Stelle zu geben weis. Da erhält jede Figur Leben, Kraft und Gehalt. Mancher gebrochene Akkord, wie sie andre Komponisten oft duzzendweis und ohne Bedeutung verbrauchen, malt bei Zumsteeg so entscheidend und bedeutend, als ob er blos zur Bezeichnung dieser Stelle im Reich der Klänge vorhanden wäre. Diese Art von musikalischer Applikazion ist selten einem Komponisten, außer ihm, gelungen.

Eben so auszeichnend karakterisiren ihn seine gravitätischen, energischen Bässe, die mit Riesenkraft das Gebäude stüzzen, und auf den ersten Blik den festen Mann anzeigen, der mit Kraft das Werk beginnt, und aus der vollendeten die Anmuth hervortreten läßt, wie Ossian den sanften Mond aus den Wolken der Nacht.

Was ihm einen vorzüglichen Ehrenplaz unter den Tonkünstlern einräumt, ist der seltne feine Geschmak, die heilige Reinheit, mit der er alle Gegenstände weiht, die seine keusche Muse mit ihrem Aetherstrale berührt. Nie ist ihm Alltägiges, und gewiß niemals Gemeines entschlüpft.

Kein Gemeinplaz entadelt seine Komposizionen, kein üppiger Auswuchs stellt sie herab von ihrem Weihaltare.

Nur heiligen erhabnen Dingen,
Ist sein erhabner Mund geweiht.

Seine ganze Manier hat etwas Keusches, Reines, von allem Irdischen, Gesäubertes, und auch hierin ist er einzig. Dieses bezeugen auch die Gegenstände, die er mit seiner Komposizion beehrte, und ihre strenge Auswahl, unter den besten Dichtern das Bessere ihrer Werke.

Ein lehrreiches Beispiel für so manche unsrer Lieder- und — Opernkomponisten, die jeden Text bei der Erde weg, und — durchaus — komponiren, und nach seinem Werthe wenig oder nichts fragen, wenn es nur — Text ist — d. i. Worte. — Kaum erscheint zu Michaeli ein Allmenachchen, so ist es von gewissen

allzeitfertigen Herrn sicher zur Ostermesse schon — durchaus — komponirt und zu haben, und nicht mehr als billig; denn jedes Liedchen muß ja doch eine Weise haben, und was nicht verdient gelesen zu werden, muß man doch wenigstens — singen!

Zumsteeg wählte sich nur erhabne Dichter, die mit seiner erhabnen Muse simpathisirten. Lieder sanfter Schwermuth, sinnender Melancholie, tiefen innigen Gefühls und religiöser Empfindungen, Seelengröße scheinen ihm besonders zuzusagen; — nicht so Tändeleien, oder komische Gegenstände. Er war musikalischer Odendichter — der musikalische Klopstok. Selbst seine Opern tragen mehr das Gefühl des Ernsten, Erhabenen, als des Leichten und Komischen, und nicht ganz ohne Grund hat man seiner Geisterinsel den Vorwurf gemacht: sie beuge zu sehr in den Kirchenstyl hinüber, und sey noch zu wenig ächter und eigentlicher Operngeschmak.

Wahr ists, er schien im Ganzen mehr für die Kirche und das Benda'sche Melodram, als für die Oper berufen zu seyn. Dieses beweist sehr auffallend ein fast zur Hälfte von ihm ausgearbeiteter Kirchenjahrgang.

Doch zeigen seine neuesten Opern, wie sehr er wahre Kritik benuzte, und wie muthig er

auch in diesem Felde mit den ersten Komponisten des Zeitalters rang.

Hätte ihm Schiller — wie er es lange schon sehnlich wünschte — eine Oper geliefert; so dürfte leicht, wie das Drama, dieser Zwitter der Kunst, auch diese Kunstgattung durch ihn auf eine höhere Stufe erhoben worden seyn.

Wahl- und Behandlungsart seiner Texte zeigen den Tonkünstler hoher Eleganz und verfeinerter Bildung — den Aesthetiker. Ueberall herrscht in seinen Komposizionen eine seltne Feinheit der Sprache, die, indem sie alles bezeichnet, die heftigsten Leidenschaften schildert, doch nicht zur Gemeinheit der Nachahmung herabsinkt. Sein Ausdruk bleibt immer edel, passend, rein. — Die Sprache einer schönen Seele.

Selbst zu musikalischen Malereien, die er doch übrigens mit vielem Glük zu behandeln weis, steigt er nicht eher herab, als wenn sie nöthig sind, irgend eine Pause des Dichters zu füllen — während der Leser bei seiner Beschreibung selbst inne hält und zu horchen scheint; und dann sind sie wunderschön angebracht; wie z. B. in Kolma, nach den Worten: „Hier will ich sizzen, am klingenden Felsen.“ — Wo man

das Klingen der fallenden Wassertropfen in der Grotte einige Takte hört — weil man es zu hören wünscht; oder die Stelle im Gesang der Mohrin Iglou, wo der Zuhörer ihre Erzählung in Gedanken begleitend, sich mit ihr auf der Reise befindet, und bei der Stelle: „O weh! wie meine Füße bluten! dem Wagen nach muß ich, und über Dorn und Stein;“ der Armen mitleidig nachblikt, wie sie die blutenden Füße schmerzlich in die Höhe zukt und forthinkt. — Im Hören wie im Lesen entsteht ein Ruhepunkt, und Zumsteeg hat ihn in den Pausen der Melodie richtig angedeutet, und in den gebrochenen Triolen, wo der Baß vorschlägt, das schmerzliche Forthinken des Mädchens, womit sich das vorstellende Gemüth während der Pause beschäftigt in der Bewegung der Begleitung gemalt; oder der Marsch im Ritter Toggenburg vor und während der Strofe: „Große Thaten dort geschehen, durch der Helden Arm!“

Fürchterlich wahr ist die Malerei der Stelle in der Pfarrers-Tochter:

„Sie krazte mit blutigen Nägeln ein Grab
Am schilfigen Unkengestade.“

in dem eiskalten Geisterton Es moll, und dem aufsteigenden Unisono: es, es, es, ges, ges,

ges, u. s. w. Man hört die Verzweifelnde scharren. Was er sagt, ist immer mit einer gewissen Gluth und männlichen Festigkeit ausgesprochen, die sich nur auf die Zuversicht eines vollendeten und ausgebildeten Künstlers gründen kann.

Aus der kraftvollen Behandlung des Ganzen und besonders der Bässe und dem Ernste, der auf seinen Komposizionen ruht, erkennt man deutlich den Violonzellspieler, und den angewöhnten Ernst aus der Uebung dieses Instruments wahrhaft ästhetischer Würde und Anmuth.

Unverkennbar zeigt sich in Zumsteegs musikalischer Ausbildung des Geschmaks — der Einfluß von Schillers Genius.

Die Uebereinstimmung der Gefühle beider Genies sind wunderbar. — Zumsteeg spricht sich in Tönen eben so aus, wie Schiller in Worten. Dieselbe Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache, dasselbe schnelle und richtige Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls, eben die Popularité und Allverständigkeit bei feiner Auswahl edler Formen, dasselbe Erhalten der Würde bei aller Grazie, die immer in ihrer geheiligten Sphäre waltet und schwebt, ohne in Gemeines herabzusinken. — Diese wahrhaft römische Größe mit griechischer Anmuth finden wir in Zumsteegs Komposizionen, wie in Schillers Gedichten.

Gleiche Gefühle, frühzeitiges Austauschen der Ideen, gegenseitige Werthschäzzung als Künstler und wechselseitig vertrauter Umgang mit den geschaffenen Kunstwerken, stiftete den glüklichen Tausch harmonischer Ideen in der Lyrischen Kunst, zu deren Ausdruk sich beide nur verschiedener Sprachformeln bedienten.

Schiller selbst fühlte den Beruf Zumsteegs zum Tonsezzer seiner unsterblichen Gesänge, daß er seine Komposizionen jeden Andern vorzog. — Ein Urtheil, das nicht Jugendfreundschaft für Z. aussprach, sondern ein rein ästhetisches Urtheil, daß das ganze gebildete Publikum jedesmal unterschrieb. Denn keine Komposizion der vielen, die mehr oder minder glüklich — bei dem Lied an die Freude alle 14 unglüklich — über Schillers Gedichte gegossen wurden, dringt so tief und innig in den Geist des Dichters, als die unsers Zumsteegs.

Schiller übertrug ihm auch, jedesmal des glüklichen Erfolgs gewiß, die mehrsten Komposizionen für seinen Musenalmanach, und die Besizzer jener Sammlungen können sich dort am lebendigsten überzeugen, da sie dort die beste Gelegenheit haben, Vergleichungen anzustellen, wie weit es andern Komponisten gelungen, sich Schillers Genius zu nähern, und wie innig ihn Zumsteeg umarmt.

Zumsteeg und Zelter lieferten immer die sprechendsten, gehaltvollsten Begleitungen, so wie Göthe immer von Reichardt am schönsten aufgefaßt wird.

Man könnte mir dagegen einwenden; die Komposizionen in den Almanachen geben nicht immer den vollgiltigsten Beweis, da sie größtentheils — Almanachskomposizionen sind. Allein, wenn diese Annahme bei allen übrigen Almanachs ihre Giltigkeit erlangen könnte, so widerlegen sie die Komposizionen zu Schillers Almanachen offenbar; und Zumsteegs Komposizionen, die in der Folge eben so in seine Sammlung kleiner Balladen und Lieder aufgenommen wurden, wie er sie für die Almanache komponirte, sind — darüber hat das geschmak- und gefühlvollere Publikum längst abgeurtheilt, keine Almanachskomposizionen. Auch zeigte sich es jedesmal, da die bessern Tonkünstler der Nazion, von den größten Dichtern derselben zum glänzenden Wettkampfe geladen wurden, sie gewiß diese ehrenvolle Ausforderung nicht mit Kunstvernachlässigung erwiederten.

Schwer bleibt es immer für den Melodiker, der nicht mehr seyn kann und will, als bloßer (gewöhnlicher) Lieder- (Melodien-) Komponist, Gedichten voll Gehalt und umfassenden Ausdruks, wie

wie die von Schiller oder Göthe, eine erschöpfende oder auch nur entsprechende Begleitung anzupassen.

Bei leichtern Werken mindern Gehalts, wo die Worte nicht so volltönig sind, ist's vielleicht mit einer gefälligen, im Ganzen ziemlich gleichgiltigen Melodie gethan, wenn sie sich nur gut singen läßt. Nicht so bei Werken, die in ihrer Lirik noch eine reiche Didaktik verhüllen, die oft eine Vielseitigkeit der Empfindungen blikken läßt, die ihrem Beziehen zur Lyrischen Einheit in der Komposizion oft unendliche Schwierigkeiten in den Weg legt, die man nicht eher ahnet, bis man selbst Hand ans Werk legt.

Eben diese Schwierigkeiten sind es, die Zumsteeg mit dem seltensten Glük zu überwinden verstand.

So gut aber wie Schiller nur für sein Publikum dichtete, das er sich selbst erzog, so gut er nur veredelte Gemüther anspricht — und den Bessern wie den Besten seiner Zeit Genüge that, um für alle Zeiten zu leben, eben so verlangt auch sein Begleiter Zumsteeg sein Publikum im musikalischen Vortrag, das er sich bilden mußte, und eben so glüklich in der musikalischen Welt

gebildet hat, wie Schiller in der poetischen.

Seine Schöpfungen gehen in dem musikalischen Sonnensystem ihre eignen neuen Bahnen, wie Schillers in der poetischen. Denn vor ihm hat noch kein Tonsezzer das Lied, und besonders die Ballade, so behandelt als er, und hätte sich ihm Gelegenheit geboten, so hätte er zuverlässig das Melodram, für das er mit ganz eigenthümlicher Kraft ausgerüstet schien, und wovon er in seiner dramatischen Bearbeitung der Klopstokkischen Ode: die Frühlingsfeyer, in der Akademie eine so entscheidende Probe ablegte, auf eine bedeutende Stufe der Veredlung gehoben.

So wie Schiller nur schöne Seelen anspricht, nur von gebildeten Sinnen vernommen seyn will, und nur von seinem Genius Durchdrungenen ausgesprochen werden kann, in bedeutender, sinnvoller, rührender Rede, so verlangt auch Zumsteeg zu seinem Vortrag einen leicht ansprechenden, feinen, schnell auffassenden Sinn.

Sein Gesang fodert schlechterdings einen guten, ausdruksvollen Deklamator, dessen Gefühl den Komponisten versteht, und ihm nachtönen kann.

Feines Gefühl, inniges Vertrautseyn mit dem Sinne der Poesie, und seinem Ausdruk, ein reines volles Organ mit sprechender Stimme, das kraftvoll wiederzugeben vermag, und auszuführen weis, was er hineinlegte, ist absolutes Erforderniß. Ein bloser Tonsänger richtet hier wenig aus. Denn mit dem platten Absingen der Noten ist hier noch nichts gethan, wenn das Gefühl ihre innere Bedeutung nicht zu finden und den Hörern wiederzugeben weis.

Selbst die geübte Deklamazion muß eine Mannigfaltigkeit von Tönen und Akzenten in Bereitschaft haben, um bei der langen Dauer der Stükke, besonders der Balladen, nicht zu ermüden.

Es ist hier nicht wie mit gewöhnlichen Liedern am Klavier, deren man einige Duzt mit voller Gemüthsruhe und ganz gemächlich Mezza voce absingen kann, und wo man sich bei allem Schmerz des Dichters und Komponisten dennoch ziemlich wohlbefindet. Blos abgesungen würden diese Stükke dem Spieler und Zuhörer — die sie größtentheils auf eine halbe Stunde und länger im Beschlag nehmen, die drükkendste Langeweile machen, so sehr sie im Gegentheil bei gehöriger Spannung interessiren.

Sie verlangen ausdrüklich bei einem guten Organ, vollendeter Deklamazion eine eigne Stimmung des Deklamators, wie des Zuhörers, der sich zu ihrem Vortrag entschließt. Sie wollen mit Andacht vernommen seyn. Dann aber ist auch ihr Genuß entzükkend, und lohnt in den heiligsten Regungen den Fleiß und die Aufmerksamkeit, die man ihnen widmete.

Die Noten des Gesanges sind sehr einfach hingeschrieben — betonte Deklamazion — und der Sänger würde beim Vortrage alles verderben, wenn er die anscheinenden Leeren mit Verzierungen ausfüllen wollte.

Delikatesse im Vortrag und leicht angebrachte Maniren sind deshalb nicht ausgeschlossen, wenn sie nicht zu komplizirt, die Hauptnote verdunkeln, oder mit ihr theilen.

Jede Bemerkung, die der Komponist macht, muß mit äußerster Gewissenhaftigkeit befolgt werden. Seine Sachen dulden schlechterdings keine Lizenz. Da ist nichts ohne Bedeutung, der kleinste Vorschlag, Punkt, Schleif- oder Stoßzeichen macht bedeutenden Effekt, und nichts steht vergebens da.

So wenig seine Begleitung überladen ist, ja so unbedeutend sie auf dem ersten Anblik

scheint, so einen geübten und exakten Spieler erfordert sie, und macht, vereint mit dem deklamatorischen Vortrage, ihrem Manne zu schaffen.

Delikatesse, Gefühl und genauer Vortrag sind von Seiten des Spielers unumgänglich nöthig, und eine hohe Einheit im Vortrage der Begleitung mit der des Gesanges.

Dabei verlangen die mit dem Gefühl so oft wechselnden Tempo's und Taktarten, strenge Handhabung und Festigkeit bei ihrem Eintritte, um den verlangten Effekt der Ueberraschung nicht zu vereiteln.

Eben diese Erfordernisse, die bei den Kantaten fürs Klavier, wo sie alle nur einer Person übertragen sind, noch weit eher befriedigt werden können, legen dem Gelingen der Opern, wo ein glükliches Zusammentreffen einer großen Anzahl Künstler von gleichem Eifer und Liebe für die Kunst beseelt, vorausgesezt werden muß, manches Hinderniß in den Weg, und die Geisterinsel verlangt keine alltägigen Schauspieler und Opernsänger gewöhnlicher Walzeropern.

Der Genuß Zumsteeg'scher Kunstwerke, mit Liebe und Gefühl vorgetragen und mit An-

dacht vernommen, ist aber auch einer der höchsten, und lohnt jede Mühe, die man ihm weiht, mit hundertfachem Wucher.

Die Werke Zumsteegs zerfallen in zwei Perioden, die sich wesentlich — wie wohl jede zu seinem Vortheil — von einander unterscheiden.

Die frühere zeigt in ihren Produkten die schönsten Hoffnungen, die auflodernden Funken seines aufsteigenden Genius. Die spätere die glänzendste Erfüllung dessen, was die frühere versprach, und die Funken in einen kräftigleuchtenden Feuerstral vereinigt.

Die Werke der frühern Periode, welche größtentheils in Manuskript existiren, und von denen wenige im Druk erschienen, sind folgende:

Das tartarische Gesez. Singspiel.

Reneau und Armida. Singspiel von Bok.

Tamira. Duodram von Huber.

Schuß von Gänsewiz. Singspiel.

Zaalor. Oper von Lavaux. Hiervon sind Ouvertüre und Gesänge erst späterhin im Druk bei Härtel erschienen. Gesänge aus Schillers erstem Trauerspiele — die Räuber, nach der ersten Originalausgabe, wie sie auch Schiller in der neusten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke wieder aufgenommen hat. Diese erschienen gleich Anfangs gedrukt.

Dramatische Zwischenmusik zu Klopstoks Ode: Die Frühlingsfeier. Er sezte sie noch auf der Akademie, und es ist sein Bestes, was er damals schrieb. Erst nach seinem Tode erschien der gedrukte Klavierauszug und die Partitur im Härtelschen Musik-Magazin.

Eine Messe.

Höltys berühmte Elegie.

Mehrere Festins- und Gelegenheitskantaten.

Ossians Sonnengesang. Aus dem Gedichte Karthon, (in Schillers Lyrischer Antologie 1783. Mannheim) fürs Klavier gedrukt.

Mehrere Lieder in der Speierischen Blumenlese.

Mehrere Kompositionen für Instrumente, besonders das Violonzell, mit Begleitung von Violinen und Bratsche.

Trauerkantate beim Tode Joseph II.

Kantate bei Erhebung Leopolds zum deutschen Kaiser. Von Kristmann 1790. (Der Klavierauszug gedrukt.)

Unter den angeführten Singspielen machte besonders die Oper: Reneau und Armida, von Bok, viele Sensazion, wurde wiederholt aufgeführt, und kündigte, schon in seinen Jünglingsjahren, einen Mann an, mit hinlänglicher Kraft ausgerüstet, um sich dereinst zu den ersten Männern seines Fachs empor zu arbeiten.

Seine spätern Werke, die ihm eigentlich den Ruhm für die Zukunft gesichert haben, sind vorzüglich:

Die Geisterinsel. Oper 1799.

Das Pfauenfest. Oper. —

Elbondocani der Kalif von Bagdad, Oper nach dem Französischen, von

Haug bearbeitet, kam erst nach Zumsteegs Tode auf die Bühne. 1801.

Eine Trauerkantate.

Nach ihnen behaupten die Kantaten ihren Plaz, 18 an der Zahl.

1) Wer ist dir gleich!

2) Gott Urquell der Gnade.

3) Bringet dem Herrn Ruhm.

4) Mein Gott! Mein Gott warum verlässest du mich.

5) Ein Hauch ist unser Leben.

6) Des Ew'gen ist die Erde.

7) Die Himmel entstanden.

8) Dem wir mit kindlichem ꝛc.

9) Liebet eure Feinde.

10) Lernt Bescheidenheit.

11) Eh ich dies vollendet.

12) Brüder, Schwestern!

13) Unendlicher! Gott unser ꝛc.

14) Preis sey dem Gotte Zebaoth.

15) Heilig, Heilig, Heilig.

16) Kirie eleison, våterlich ꝛc.

17) Lernt im Dunkeln.

18) Trauerkantate.

Sie sind såmmtlich in Partitur und Stimmen, Nr. 18. auch in Klavierauszuge in der Hårtelschen Musikhandlung in Leipzig zu bekommen.

Was ihm den ausgebreitetsten Ruf im Ausland erworben, sind seine grössern und kleinern Balladen und Lieder, für Orchester und auch blos am Forteptano.

Die grössern:

Des Pfarrers-Tochter zu Taubenhayn. Von Bürger.

Lenore. Von Bürger.

Die Büßende. Von L. Grafen zu Stolberg.

Ritter Karl von Eichenhorst. Von Bürger.

Hagars Klage in der Wüste Bersaba.

Kolma, ein Gesang Ossians, nach Göthe in Werthers Leiden.

Iglous der Mohrin Gesang; von Aug. Lafontaine aus seinem Quinktius Heimeran v. Flamming.

Elwina. Ballade vom Freiherrn von Ulmenstein.

Elegie in den Ruinen eines Bergschlosses, gesungen von Matthisson.

Lieder der Wehmuth, von Salis und Matthisson.

Abschied an Fanny.

Ida auf Liebenstein. Ballade.

Das Lied von der Treue. Von Bürger.

Die kleinern Balladen und Lieder, erschienen bei Breitkopf und Härtel in 7 Heften.

Zwölf Lieder, worunter die Spinnerin und die Rosenknospe, Lob der Geselligkeit, die Spinnerin u. a. m. ebenfalls in der genannten Verlagshandlung.

Unter den Instrumental-Komposizionen, deren er in seiner spätern Periode wenige lieferte.

Ein Konzert für das Violonzell und

Ein Duo für zwei Violonzelle.

Die Geisterinsel.

Oper in drei Aufzügen von Gotter nach Shakespeares Sturm (the Tempest) frei bearbeitet. (Der Klavierauszug bei Härtel in Leipzig mit einem Titelkupfer von Kinniger und Bolt. 7 Rthlr.)

Ungeachtet der Menge Lyrischer Dramen, womit die deutsche Bühne in unsrer Periode bereichert wurde, blieb doch immer bei dem einsichtsvollern Theile des Publikums der stille Wunsch nach solchen Singspielen, die sich durch etwas mehr, als blos durch momentanen Reiz der Dichtkunst selbst, durch Einheit der Karaktere, Wahrheit ihrer Darstellung, durch Mannigfaltigkeit der Handlung, und durch eine nicht allzuerkünstelte Ueberraschung derselben — welche durch alles dasjenige wahren innern Werth hätten, was man nach den angenommenen Gesezzen einer reinen Kritik von solchen Gedichten mit Fug und Recht fordern kann.

Freilich mochte die scharfe Geisel der strengen Kritik, die unsre Operndichter bisher am meisten traf, nicht wenig dazu beitragen, daß zum Theil mancher unter den Geweihteren schüchtern wurde, diese Bahn zu betreten; theils andern, die bei wirklich guten dichterischen Anlagen einige Versuche wagten, muthlos wieder zurüktraten, und das reizende Gebiet dramatischer Dichtkunst blos jenem Schwarm von Dichtern als ein Tummelplaz ihrer Inspirazion überließen, die unempfindlich gegen alle kritische Geiselhiebe froh in sich selbst zurükkehrten, wenn nur ihr Werkchen das Glük hatte, von einem Tonsezzer kanonisirt zu werden, wie weiland Palafox vom Oberhaupte seiner Kirche.

Vielleicht könnte man hierin auch den Grund finden, warum man zur Schande des guten Geschmaks deutscher Dichtkunst auf den unsinnigen Einfall gerieth, mit Singspielen des Auslandes unsere vaterländischen Schaubühnen zu einer Zeit zu profaniren, da schon mit Weisse, Wieland, Gotter, Brezner und andern vorzüglichern Dichtern die schönere Morgenröthe für sie aufgegangen war.

Unter solchen Umständen war es ganz natürlich, daß die Erscheinung der Geisterinsel von Gotter, die mehr das schöne Gepräg ei-

nes Originalwerks als einer freien Umarbeitung eines Shakespearschen Drama an sich trägt, den Freunden der lyrischen Schaubühne höchst willkommen seyn mußte.

Bei der Seltenheit solcher dramatischen Produkte erklärt es sich auch von selbst, wie es das Glük haben konnte, bald nach seiner Entstehung von drei berühmten Tonsezzern, nemlich von Herrn Fleischmann (dem sie der Dichter ausdrüklich übertragen hatte) Reichardt und Zumsteeg in Musik gesezt zu werden.

Der historische Inhalt des Singspiels, das ziemlich denselben Gang geht, wie das Shakespearische Stük, (in der Eschenburgischen Uebersezzung, neue Ausgabe bei Orell, Fueßli und Komp. in Zürich, gleich das erste Stük des ersten Bandes — die Tittelvignette gehört dazu —) ist ungefähr folgender:

Prospero, rechtmäßiger Herzog von Mailand, wurde von einem treulosen und herrschsüchtigen Bruder vom Throne gestoßen, und durch den Bootsmann Ruperto auf einer, nur ihm bekannten Insel ausgesezt, die von Geistern bewohnt war, über welche die Zauberin Sykorax die Oberherrschaft hatte.

Prospero, der zugleich Magier war, wußte ihr solche zu entreißen, und Sykorax auf neun Jahre in die Unterwelt zu verbannen.

Ihr Sohn Kaliban, ein Ungeheuer blieb auf der Insel zurük, und Prospero bemühte sich, ihm einige Bildung zu geben.

So wenig aber der Erfolg seinen Bemühungen entsprach, so glüklich war er mit seiner Tochter Miranda, die unter der väterlichen Erziehung eben so liebenswürdig an guten Eigenschaften wurde, als sie es schon durch ihre natürlichen Reize war.

Der lezte Tag des neunten Jahres war indessen gekommen. Die Vorstellung davon erfüllte seine Seele mit tiefem Kummer und den bängsten Sorgen, weil er es dann nicht mehr verhindern konnte, das edelste Kleinod seines Lebens, seine geliebte Miranda der willkührlichen Gewalt des monströsen Kalibans zu überlassen, dessen wilde Leidenschaft ohnehin schon bei jedem Anblikke des reizenden Mädchens in neue Flammen aufloderte, und der von wildem Verlangen glühte, seine Mutter wieder als Beherrscherin der Insel, sich aber im Besizze von Miranda zu sehen.

In diesem entscheidenden Zeitpunkte scheiterte in einem Sturme ein Schiff an dieser Insel.

Fernando, Prinz von Neapel befand sich auf demselben, wurde aber mit seinem Pagen Fabio, und zwei andern aus seinem Gefolge gerettet, und erreichte glüklich das Ufer.

Er genießt bei Prospero alle Rechte der Gastfreundschaft.

Fernando und Miranda lernen sich in den ersten Augenblikken kennen, und in ihrem Herzen entstehen gegenseitige Gefühle der Liebe.

Prospero, der ihre Neigungen bald entdekt hatte, bemüht sich, sie stets in einiger Entfernung unter sich zu halten.

Fernando's Leidenschaft war aber in solchem Grade gewachsen, daß er, da er mit Miranda allein war, auf dem Punkte stand, sich derselben ganz zu überlassen.

Miranda flieht nun in ihre Zelle.

In gleichem Augenblikke erscheint auch Sykorax unter Bliz und Donner, sie will Miranda nacheilen, als plözlich der Schatten Maja's sich erhebt, die unter der Gewalt

Syko=

Sykorax manche Jahre der schwersten Leiden auf dieser Insel verleben mußte, bis sie von Prospero davon befreit wurde. Diese stiftete nun zwischen ihr und Prospero und Miranda ein so enges Bündniß der Liebe, daß sie selbst noch in dem Zustande ihrer Vollendung ihre Schuzgöttin ward.

Maja strekt den aufgehobenen Arm gegen Sykorax aus, und stellt sich ihr schüzzend entgegen.

Sykorax erstarrt, läßt den Zauberstab fallen, fährt wieder zur Unterwelt hinab, und Miranda ist gerettet.

Prospero lebt nun wieder aufs neue auf, als er bei seinem Erwachen durch den Silfen Ariel die Nachricht erhielt, daß seine Feindin Sykorax geflohen und ihrer Zaubermacht beraubt worden sey.

Kaliban hatte indessen mit einigen von Fernandos Gefolge die Verabredung genommen, Prospero im Schlafe zu ermorden.

Getäuscht durch den Silfen Ariel, sehen sie eine an der Erde liegende Figur für seine Person an, und als sie den tödtlichen Streich ausführen wollten, verschwindet die Figur, und das Kleeblatt von Meuchelmördern wird durch

Prosperos Zauberstab, der während dieser Handlung oben auf dem Felsen stand, plözlich gelähmt.

Nachdem er sie wieder entzaubert hatte, stürzt sich Kaliban wüthend ins Meer.

Nun war für Miranda nichts mehr zu fürchten, und sie erhält die Hand Fernando's unter dem Segen ihres Vaters.

Ein jubelnder Chor von Schiffern verkündigt die Landung eines neuen Schiffes an dieser Insel.

Eben der Ruperto, der neun Jahre vorher Prospero an derselben ausgesezt hatte, erscheint nun wieder als Abgesandter der mailändischen Nazion, um Prospero zu melden, daß sein herrschsüchtiger Bruder gestürzt und ermordet worden sey, und daß er beauftragt wäre, ihn wieder in den Schoos seiner Unterthanen zurük zu bringen. Prospero giebt den Wünschen seines Volks nach, er zerbricht seinen Zauberstab, und nachdem er von seinem geliebten Sylfen Ariel und den übrigen Geistern Abschied genommen, seegelt er mit Miranda, Fernando und den übrigen nach Italien zurük.

Aus diesem kurzen Abrisse ergiebt sich, welch ein schönes, aber auch welch ein weites Feld

sich hier dem Tonsezzer eröffnet, und wenn er, wie Zumsteeg im Stande ist, seinen Gegenstand, der zwei und dreißig zum Theil sehr große Singstükke enthält, und deren Komposizion über 83 ganze Bogen beträgt, so auszuführen, daß man nirgends eine Spur von ermüdeter Fantasie wahrnimmt, sondern mit gleichem Feuer, mit gleicher Neuheit, mit gleicher Fülle der Harmonie vom Anfang bis zum Ende bearbeitet ist: so verdient er gewiß eine genauere Würdigung, als blos den vorübergehenden, oft sehr unbestimmten Beifall eines Parterre bei der Vorstellung.

Der erste Akt nach einer glänzenden Ouverture beginnt damit, daß Miranda Blumen auf das Grab der Maja streut, unter der Arie:

„Sterbt auf meiner Maja Grabe
Blumen, meine ganze Habe
Blumen, ihr zur frommen Gabe
Von der Wehmuth hingestreut!
Ach, und du, zu der in Thränen,
Meine Blikke sich erheben,
Maja! höre, wie mein Sehnen,
Deinem Fluge nachzustreben,
Jedem Morgen sich erneut!"

Zumsteeg wählte hiezu die sehr passende Tonart as, und um den zärtlichen Karakter derselben zu erhöhen, läßt er sie von zwei Flöten begleiten. Mit welcher Feinheit er der Gradazion des weiblichen Schmerzens folgte, zeigt sich schon aus dem 24sten Takte, wo er bei den Worten „von der Wehmuth hingestreut" einmal die Modulazion der Singstimme in die verminderte Septima, und dann wieder in die verminderte Quinte hinaufgeführt, und diese richtige rhetorische Akzentuazion durch ein rinforzando der begleitenden Instrumente noch fühlbar macht.

Der darauf folgende Geisterchor:

„Wolken verschweben;
Tiefer ins Leben
Hoffend zu schauen,
Lindert den Schmerz;
Stilles Vertrauen
Heilet das Herz."

wird nur von zwei Klarinetten und zwei Fagotts begleitet.

Die Melodie ist äußerst einfach, im 21sten und folgenden Takten mit einem kleinen kanonischen Sazze durchflochten, und karakterisirt ganz die süße Empfindung lindernden Trostes.

Das frohe Selbstgefühl über den stillen, mit so vielen Reizen der Natur verbundenen Aufenthalt, wovon Mirandas schuldloser Busen so tief durchdrungen ist, und welche der Dichter mit allen Reizen seiner Muse zu schildern wußte, ist mit vorzüglicher Schönheit von dem Tonsezzer gemalt. Sie wird von zwei obligaten Flöten und Hörnern begleitet, die besonders bei den Worten: es rauschet die Quelle mir Labung entgegen, meisterhaft angewendet sind. Diese Arie ist dabei von seltner Einfachheit und Reinheit des Gefühls.

Das folgende Duett zwischen Prospero und Miranda muß jeden Kunstkenner befriedigen.

Der schöne Kontrast zwischen banger väterlicher Besorgniß wegen Miranda, und auf der andern Seite ihr beherzter Muth bei dem Bewußtseyn des väterlichen Schuzzes ist so meisterhaft als wahr, ohne daß bei den Schilderungen viele der gewöhnlichen Figuren verwendet wären.

Eben so viel ästhetische Wahrheit liegt in der Stelle: jedem Schrekken sprech ich Hohn.

Das schnelle Steigen der Stimme durch die Tonleiter einer ganzen Oktave, das den wach-

senden Muth Miranda's so natürlich aus- drükt, und das plözliche Fallen derselben durch den Akkord B, durch As in die Dominante von C minor im Unisono mit den begleitenden Instrumenten könnte nicht treffender seyn. Und endlich gegen den Schluß des Duetts, wo der magische Schlaf bei Miranda eintritt, den der Vater mit Aufgebot all' seiner Beredsamkeit vergebens aufzuhalten suchte, wo er sie fragt:

„Hörst du mich?"

und sie, mit dem Schlafe kämpfend antwortet:

„Ich hör und wache."

Vergebens hat er noch einmal alle seine Beredsamkeit aufgeboten, in der ihm der Tonsezzer wakker zur Seite geht, ihr die Gefahren zu schildern, durch Vorstellungen des kommenden Unglüks mit der Rükkehr der Sykorax den Schlaf zu verscheuchen, das Mädchen kann ihn nicht überwältigen. Wach, aber betäubt sagt sie:

Ich lausche bang auf jeden Ton,
Doch deiner Worte Sinn zu fassen,
Streb' ich vergebens.

Prospero.

Dich umwallen
Des Zauberschlafes Düfte schon.

Miranda.

Ich höre nur ein fernes Lallen,
Auf deiner Lippe stirbt der Ton."

Das zwekmäßige Wechseln der Bewegung bei den Worten Mirandas „ich höre nur ꝛc. und die Verwechslung der Tonart am Schlusse, wodurch das rasche Abbrechen des vollen Orchesters um so auffallender wird, da Dichter und Komponist noch kurz vorher den Zuhörer noch einmal sponnen. Miranda nämlich hat sich noch einmal ermuntert, auf die Worte ihres Vaters:

„Und ließ ich ihn, wie Donner, schallen;
Dein Zauberschlaf —

Miranda. (sich ermunternd)
Er ist entflohn.

Prospero.
Er spräche selbst dem Donner Hohn.

Miranda.
Er soll mich nicht mehr überfallen.
Versuchs noch einmal!

Prospero.
Wohl, gieb Acht!

Schon glaubt der Zuhörer, Miranda vom Schlaf befreit, und Prospero beginnt mit neuer Kraft, als sollte nun eine große Arie folgen:

Zurück, zu schwarzer Rache,
Kehrt Sykorax mit Macht,
Kein Geist der dich bewache!
Und Kaliban . . . .

Aber das hilft alle nichts, Miranda schläft nun ganz ein und lallt noch, kaum vernehmlich:

„Ja, ja doch — gute Nacht!“

Ariel versichert in der folgenden Szene Prospero seinen Diensteifer, und in dieser Rüksicht eignete sie sich sehr gut zu einer Bravourarie. Als solche hat sie auch Zumsteeg behandelt, ohne sie mit allzukünstlichen Läufern und Passagen zu überhäufen. Die beiden ersten Zeilen:

Mein Eifer kann
Dem Schiksal nur erliegen.

sezte er als Andante, und bei Wiederholung am Schlusse als Adagio. Ein großer Beweis, mit welcher Ueberlegung er auch bei unbedeutend

scheinenden Stellen zu Werke gieng. Dies erhellt auch daraus, daß er derselben durch Umwendung der Worte mehr Nachdruk zu geben suchte, indem er schon im Anfange bei der dritten Wiederholung den Sylfen singen läßt: „Nur dem Schiksal kann mein Eifer unterliegen." Kann man aber den tiefen ästhetischen Blik eines Tonsezzers da am besten beurtheilen, wo das Gefühl so leicht irre geführt werden kann: so verdient unstreitig die Stelle in der folgenden Arie, die Kaliban singt, und die so ganz in Rüksicht auf Tonart, Bewegung, Deklamazion und Instrumentalbegleitung seinem wilden Karakter entspricht, vorzügliche Aufmerksamkeit, wo es heißt:

„Wie soll ihr schauderndes Entsezzen,
Wie soll mich ihre Wuth ergözzen."

Anstatt hier das schaudernde Entsezzen und die Wuth Miranda's auszudrükken, wenn sie rettungslos von seinen Armen sich umschlungen sieht, wozu sich vielleicht mancher Tonsezzer für berechtigt gehalten hätte, malt vielmehr Zumsteeg das Frohgefühl, in welches sich dieses Ungeheuer hineingeträumt hatte, wozu sich derselbe nicht nur einiger Solo's der Flöten und Oboen, sondern eben so originell auch einiger Solostellen der Bässe bedient hat.

Jezt beginnt der Final des ersten Akts; (No. 7. der Partitur) in jedem Betracht ein wahres Meisterstük, voll Gedankenfülle, voll Harmonie und überraschender Modulazionen, und voll karakteristischen Ausdruks und einzig in seiner Wirkung.

Die Szene enthält den mit Donner und Bliz begleiteten Seesturm und das Scheitern des Schiffes, auf welchem sich Fernando befand, und welcher dem Shakespearschen Original den Namen gab, weil es damit beginnt.

Miranda tritt zuerst auf. Ihre Brust ist beklommen von der Schwüle der Luft und das tiefe Schweigen in der Natur, der gewöhnliche Vorbote einer solchen Katastrofe erfüllt sie mit banger Ahnung.

Sie entschließt sich, den nahen Felsen zu besteigen und Kühlung einzuathmen, und an der freien Aussicht in das offne Meer sich zu ergözzen.

Die erste Hälfte dieser Stanze hat Zumsteeg als Larghetto in der weichen Tonart D gesezt, das sich in F dur schließt.

Schon in dem Ritornell sind alle Empfindundungen malerisch vorbereitet, die der Dichter in den Text gelegt hat.

Die ganz kurzen, kaum bemerkbaren Soli der Flöten im 3ten, 4ten und 7ten Takte, und das gleich darauf folgende, aus 11 Takten bestehende Solo der ersten Oboe unter der leisesten Begleitung der übrigen Instrumente werfen schon voraus einen solchen Schatten und Licht auf dieses kleine Gemälde, wie ihn nur immer der Pinsel eines solchen Meisters auftragen konnte. Von dieser Vorbereitung läßt sich schon von selbst auf die Bearbeitung des Textes schließen.

Miranda, (schwerathmend und bang)

„Schmachtend floh ich aus der Zelle;

Der Komponist, um die Angst und den kurz abstoßenden Odem zu malen, läßt die Worte unterbrochen wiederholen:

Schmachtend floh ich, schmachtend floh ich
aus der Zelle;

und die Violinen in punktirtabgestoßenen Achtelnoten mit der Vorstechpause vor jeder Takthälfte begleiten; Baß und Bratsche schlagen vor.

Nun das Solo der ersten Oboe von anderthalb Takten, welches das tiefe Athmen nach dieser kurzen Erzählung, mit welchem die Flöten wechseln, und im sechzehntheil Figuren mit an-

hängendem Achtel und der Vorstechpause, das Zittern des Busens und sein schnelleres ängstlicheres Fliegen ausdrükken. Nach $3\frac{1}{2}$ Takten Pause in einer ganzen Taktnote — die Verwunderung nach tiefen Athemholen:

„Welche nie erlebte Schwüle!"

und nun nimmt die Bewegung der Saiten-Instrumente zu, das Hohlgehen der See zu malen in gebrochenen Sechzehntheil Akkord-Figuren, Bässe und Bratschen ziehen in halben Schlägen ab- und aufwärts, gleichsam das beginnende Wanken der tiefern Massen von Gewässer zu bezeichnen. Baß: a, gis | a, gis | a, g | f, c | zu den Worten:

„Bänglich seufzt die träge Welle,
Tiefes Schweigen herrscht im Hain;
Hoch auf Felsen wohnet Kühle;
In das weite Meer zu blikken,
Wird den matten Geist erquikken,
Und die Brust von Angst befreyn."

Sie steigt den Felsen hinan, und verliert ihren Schleier."

Jezt tritt Kaliban auf, und nimmt den Faden des Gesanges. Das Staccato der begleitenden Instrumente giebt der Komposizion

dieser Stanze, die ohnehin mehr notirte Deklamazion, als Melodie hat, einen etwas rauhen und plumpen Anstrich, und beweißt, wie genau der Tonsezzer mit seinem Dichter die Einheit des Karakters Schritt vor Schritt zu beobachten verstand.

Da sich Kaliban unter den Bäumen dem Schlafe überläßt, tritt Prospero auf, voll banger Vorgefühle wegen des herannahenden Sturmes, voll ängstlicher Sorgen um Miranda, die er endlich auf dem Felsen entdekt. Der Gesang fängt mit einem Larghetto in Es an. Die ersten vier Zeilen:

„Welche Stille, welche Schwüle!
Welche bangen Vorgefühle!
Ausgerüstet zum Verderben,
Lauert dort ein Wolkenheer."

werden in dieser Tonart fortgeführt. Bei der Wiederholung der zwei leztern Zeilen aber aus der nachfolgenden:

Wie die Fluthen schon sich kräuseln!
Dumpfer schon die Wipfel säuseln!
Schwärzer sich die Klippen färben!"

nimmt die Modulazion mancherlei sehr frappante und passende Wendungen. Bei den Worten:

„Ach! wenn sie zu lange weilte!
Wenn der Sturmwind sie ereile!“

fällt sie in die weiche Tonart F, wo zugleich die Gradazion der Leidenschaft durch die Verwechselung der Zeitmaaße sehr gut ausgedrükt, und der Natur der Gefühle vollkommen angemessen ist. Eben so zwekmäßig ist das Zeitmaaß bei der gleich darauf folgenden Stelle wieder mit einer gemäßigtern Bewegung verwechselt, wo es heißt:

„Seh ich recht? — mir deucht, sie klimme,
Hoch auf jenes Felsen Rükken.“

Nachdem Prospero seiner Miranda auf den Felsen nacheilte, erscheint der menschenfreundliche Silfe Ariel, der für jenen sich ganz aufopferte, auf einer Wolke. Das Selbstgefühl seiner Schwäche, die auf dem Schiffe befindlichen hilflosen Menschen von dem nahen Untergange zu retten, und sein Flehen für ihre Errettung zu dem Geist der Welten ist voll Pathos.

Unmittelbar auf diesen schönen Saz beginnt der Sturm. Kaliban erwacht darüber, und hält diese Empörung der Natur für einen Vorboten der nahen Ankunft seiner Mutter, und freut sich im Voraus seines Triumpfs.

Dieser Theil des Finals ist von vortrefflicher, erschütternder Wirkung, die Behandlung der Bässe meisterhaft, die Täuschungen bei einigen Schlußfällen sehr zwekmäßig, und die Mittelstimme mit vieler Einsicht gesezt.

Der zweite Akt unterscheidet sich von dem ersten, besonders dadurch, daß der Dichter in den Rollen des muntern Fabio, Oronzio und Steffano einige komische Szenen damit verwebt, und also dem Tonsezzer Gelegenheit giebt, sein Talent von einer neuen Seite glänzen zu lassen, den muntern Karakter des Fabio durch den musikalischen Ausdruk noch mehr zu erhöhen, und dem possirlichen Karakter des Küchen- und Kellermeisters dadurch mehr Schärfe zu geben.

Ueberhaupt wird hier ein Tonsezzer durch die mannigfaltige Entwikkelung der Karaktere weit mehr Schwierigkeiten finden, als in den beiden anden Akten, da sich in diesen so mancherlei Leidenschaften durchkreuzen, zu deren wahrem Ausdruk eben so viel Empfindung ist, als eine genaue Kenntniß, durch disjunktive Urtheile das Verhältniß der Theile zum Ganzen nach ästhetischen Prinzipien zu bestimmen, erfordert wird. Glüklich wußte Zumsteeg alle diese Schwierigkeiten zu besiegen.

Der erste Auftritt fängt mit einem Monolog des geretteten Fernando, — einem versivizirten Rezitativ an, das begleitend instrumentirt ist:

„Der du des Grabes offnem Schlunde
Mich wunderbar entrissest — ach verzeih! —
Erstikt von Thränen, stirbt auf meinem bebenden Munde
Des Herzens Dank. Zu frisch ist noch die Wunde;
Zu laut umstöhnt mich noch der Brüder Angstgeschrei.“

Die Musik wiederholt von dieser lezten Zeile an einzelne Gedanken aus dem Schlußchore des ersten Akts, als Reminiszensen des erlittenen Unglüks, von dem hier die Rede ist.

Bei dieser Wiederholung hat Zumsteeg eine Verwechslung der Instrumente vorgenommen, und die zweite Violine in die höhere Oktave gesezt, welche dort die erste Flöte hatte, wodurch dieser Gedanke einen um so herzdurchschneidendern Ausdruk erhält. Auch die kurzen Solostellen der Oboe sind von großer Wirkung.

Einen eben so zwekmäsigen Gebrauch von den Blasinstrumenten findet man auch in der folgenden Arie:

„Werd ich' des Daseyns Wonne schmecken."

In der bangen Ungewißheit, worin Fernando war, und die er auf eine so rührende Art in dieser Arie ausdrükt, erscheint Ariel unsichtbar und fällt mit folgenden Worten ein:

„Du wirst ein Herz entdekken,
Das dir entgegen wallt."

Fernando blikt hierauf mit frohem Erstaunen um, und fährt dann fort:

„Bote des Trostes! himmlischer Sänger!
Stille mein Sehnen! weile nicht länger
Zeige dich mir!"

Bei dieser Stelle veränderte Z. die Taktart und das Zeitmaaß. Eine Transizion von vier Takten eines Oboe-Solo ohne alle Begleitung vorgetragen, führt hierauf die Melodie mit der Singstimme unter der stillen Begleitung der Violinen durch die erste Zeile fort, und wiederholt am Schlusse der dritten und lezten Zeile die vier ersten Takte dieser Arie allein, wodurch die in den Worten enthaltene Empfindung erhöht und länger unterhalten wird.

Unmittelbar an diese Arie schließt sich das darauf folgende Duett zwischen Fernando und

Prospero aus c dur mit zwei obligaten Klarinetten und Fagotten:

„Ich zolle dir im Staube,
O Schuzgott meinen Dank!“

Der Gesang fängt ohne Ritornell an, welches hier auch ganz am unrechten Orte seyn würde, da die unerwartete Erscheinung eines ihm ähnlichen Wesens so schnelle Empfindungen der Freude in der Seele des verlassenen Fernando erregt haben muß, deren Aeußerung nicht die mindeste Verzögerung gestattet hätte, weil er im Wahne stand, daß die unsichtbare tröstende Stimme die Prosperos gewesen sey. Auch hier entdekt man Schönheiten, die den geübten Melotheten verrathen. Das Horazische: Ambitiosa recidet ornamenta scheint sich Zumsteeg in derselben zum vorzüglichsten Gesez gemacht zu haben, sogar findet sich darin nicht mehr als eine einzige Wiederholung, und zwar erst in den lezten Zeilen, wo der Gesang sich vereinigt.

Muntres Rondo der Miranda:

„Froher Sinn und Herzlichkeit
Lehren uns Empfindsamkeit
Einen Gast zu pflegen.“ ꝛc.

Die erste Arie des fünften Auftritts (No. 12.) enthält eine sehr ernstliche Warnung, welche Prospero dem Fernando in Hinsicht auf seine Miranda giebt. Schon hatte jener Spuren bemerkt, daß diese das Feuer seiner Leidenschaften angefacht habe. Er sagt daher im ernsthaften Tone väterlichen Ansehens zu ihm.

„Fremdling höre
Meinen Willen, deine Pflicht!
Stör', o störe
Dieser Freistatt Ruhe nicht.
Ich bin Vater — und ich wache
Ueber meines Kindes Ehre.
Ich bin mächtig — und ich schwöre
Dem Verräther ewig Rache,
Der in ihr das Herz mir bricht."

Die Warnung dieses Protagonisten wußte Zumsteeg mit so kraftvollem Ausdrukke und mit einer solchen Stärke der Harmonie darzustellen, daß dadurch die schönste theatralische Wirkung hervorgebracht wird. Zu diesem Zwekke begleiten sie außer den gewöhnlichen Blasinstrumenten noch Trompeten und Pauken.

Jedes dieser Instrumente ist so in Anwendung gebracht, wie entweder die sanftere Ergie-

sung des väterlichen Herzens, oder die Sprache des männlichen Ernstes oder das Selbstgefühl eigener Macht und Würde, oder der Eindruk einer möglichen Verlezzung der Ehre seiner Miranda es nothwendig machte. Der herrschende Ton ist ganz leidenschaftlich und meisterhaft getroffen.

Die ersten zwei Zeilen dieser Arie sind in einem sehr pathetischen Adagio gesezt, das mit dem Ritornell nur aus sieben Takten besteht. Mit der dritten Zeile tritt ein schnelleres Zeitmaaß ein, und ein kurzes Solo der Oboe macht hier den Anfang. Die ganze Einrichtung dieser Begleitung giebt zugleich dem Inhalte der Worte mehr das Ansehen einer freundschaftlichen Bitte, als eines strengen Befehls, und hierzu trägt auch der Uebergang in die Dominante von A moll das seinige bei.

Nach dem Schlußfalle in der sechsten Zeile treten die Trompeten Soli ein, und erregen schon im voraus das Gefühl der Macht, auf welches sich Prospero beruft.

Welche Kraft liegt in der Stelle des raschen Uebergangs in As dur, welches Gefühl von Verachtung zugleich bei den Worten: „dem Verräther ewig Rache" durch Zurückführung

der Modulazion in die Quinte von C moll und durch die fallenden Noten ausgedrükt, und wie voll hoher Bedeutung die betrügerischen Kadenzen gegen das Ende derselben! Dergleichen Stellen gehören unstreitig zu den schwerern Aufgaben der dramatischen Komposizion: denn in der Stimmung des Prospero liegt ein Schwanken von Zu- und Abneigung. Jene äussert sich zwischen seiner ihm bewußten Gegenwirkung und dem Eindrukke, den er durch Fernando's Betragen gegen Miranda empfangen hat, zwischen seiner Heftigkeit und Vorstellung einer möglichen Kränkung, diese zwischen seiner Vorstellung von Unrecht und seinen Begriffen von Recht, seinen Gefühlen von Ehre und seinem Verlangen nach ungestörter Ruhe und ländlicher Glükseligkeit.

Solche Stellen mit gutem Erfolg zu komponiren, mußte sie der Komponist freilich psichologisch zu zergliedern wissen.

Zur Vollendung dieses vortrefflichen Gemäldes wählte Zumsteeg bei der lezten Wiederholung der Worte: ich bin mächtig" ein schnelleres Tempo, wodurch die Gradazion des männlichen Ernstes noch fühlbarer gemacht wird, und die gedrohte Rache eine positivere Bestimmung erhält. Die Farbengebung geschieht hier

durch die Bässe; die bald mit der zweiten Violine, bald mit beiden zugleich im raschen Einklang gehen.

Das darauf folgende Duett zwischen Prospero und Fernando:

„Friedsam ruht vor deinen Blikken
Jenes Felsen grauer Rükken
Auf! berühr' ihn hast du Muth!"

wird von der vorhergehenden Arie nur durch einen kurzen Dialog geschieden, und ist sehr vermischter Empfindung.

Indem sich Fernando dem Felsen nähert, schwingt Prospero seinen Stab. Der Fels speit Flammen. Fernando fühlt anfangs bei dem Anblik Schauder und Entsezzen, nachher angenehmes Entzükken, als er bei den Worten Prosperos:

Wag's noch einmal hinzublikken!"

an der Stelle des Vulkans einen blühenden Rosenbusch erblikt.

Prospero.

„Sprich! was staunst du lächelnd an?"

Fernando.

Staunen wechselt mit Entzükken.
Sprich, wer tilgte den Vulkan?

Prospero.

Der hier strafen und beglükken,
Schaffen und vernichten kann.

Die sechste Szene beginnt mit einem Monolog Ariels. Er will dem Befehl Prospero's gemäß zwar für diejenigen sorgen, die sich aus dem Schiffbruch gerettet haben, aber er will sie auch erforschen. Darauf fällt er in die Arie ein:

„Ja, dem Heuchler keine Gnade!
Ihn entlarven, ihn beschämen,
Heißt der Tugend Sache rächen,
Und der Wahrheit Opfer weih'n.
Leichte Fehler, kleine Schwächen
Guter Menschen zu verzeih'n
Und auf zweifelhaftem Pfade
Mich Verlaßner anzunehmen,
Wankenden die Hand zu leihn —
Giebt die Simpathie mir ein.
Doch dem Heuchler keine Gnade." D. C.

So wie überhaupt Zumsteeg sich es zum Gesez gemacht hat mit dem melodischen Sazze, der ihm dem Karakter der Empfindung, die er ausdrükken wollte, am angemessesten schien, auch in den Mittelstimmen ähnliche Säzze anzubringen, die mit diesem Karakter tingirt sind: so findet man auch in dieser Arie durch die Behandlung der Flöten, von welchen sie begleitet wird, sehr deutliche Spuren, und der 13te und 14te, 18te und 19te Takt im Larghetto beweisen, daß er auch der Einheit seiner Gedanken durch verschiedene Modulazion größere Mannigfaltigkeit zu geben wisse, und der kleine kanonische Saz im 18ten und folgenden Takte konnte wahrlich an keinem schiklicheren Orte stehen, als nach den Worten: „giebt die Simpathie mir ein.“ Eine kleine, aber gewiß nicht unbemerkenswerthe Schönheit, deren Anwendung nicht die Sache eines jeden Tonsezzers ist.

Der achte Auftritt enthält ein Terzett im komischen Styl zwischen Fabio, Oronzio und Steffano. Es hat die volle Orchesterbegleitung mit Trompeten und Pauken. Sie singen es bei einem Schmause, den ihnen die Silfen bereitet hatten.

Fabio's Frohsinn und beherzter Muth beim Anblik der besezten Tafel, auf der andern Seite

aber die lächerliche Furchtsamkeit seiner Gesellschafter bei einer kaum zu überwindenden Lüsternheit nach den Schüsseln und Flaschen geben diesem Terzett einen sehr lebhaften Kontrast, der durch die Komposizion in ein so helles Licht gestellt ist, daß man wohl sieht, daß Zumsteeg auch im Studium der theatralischen Wirkung nicht Neuling ist.

Die Umkehrung des Fragakzents, der sich sonst gewöhnlich aufwärts bewegt, bei der Stelle: darf ich trauen? soll ichs wagen? führt auf die Verwirrung hin, in der sich Oronzio befindet, und die Zwischensäzze der Hoboen in abgestoßnen Achteln beleuchten diese Empfindung noch mehr. Eben so karrikaturmäßig ist der Saz: „nur der erste Schritt ist schwer" wo Sylbe vor Sylbe auf Achtelnoten kömmt, aber „schwer" einen halben Schlag, also den ganzen $\frac{2}{4}$ Takt und ein herübergebundenes Viertel aushält, und sein völliges Gewicht noch durch das plözliche Einfallen aller Instrumente und Trompeten und Pauken bekömmt.

Die folgende Romanze fängt gleich ohne Ritornell blos mit dem vorgeschlagenen Akkorde der kleinen Septima an, und gleich darauf im dritten Takte kömmt der Nonenakkord mit der kleinen Sexte vor. Dieses giebt der Melodie der

drei ersten Zeilen, welche in den drei folgenden Zeilen wiederholt wird, und die in Ansehung ihres affektvollen Ausdruks einerlei Inhalts mit jenen sind, im Voraus schon ein großes Interesse.

Fabio sagt vorher: „Mir war er mehr als Herr. Er war mir Freund.“ Und nun fährt er fort:

Ich sollte hier
Getrennt von dir,
O Freund, des Lebens Freuden schmekken?
Ich sollte hier
Die Arme dir
In träger Ruh entgegenstrekken?
Nein, fort von hier!
Zu dir! zu dir!
Müh' und Gefahr soll mich nicht schrekken
u. s. w.

Ganz der Gewohnheit entgegen, die diese Romanze in eine Molltonart geschrieben hätte, aber um desto richtiger behandelt sie Zumsteeg in Dur.

No. 17. Arie a Due zwischen Oronzio und Steffano.

Mögen unsre Weiber doch
Dort nach Willkühr hausen,
Wenn wir, frei vom Ehejoch,
Hier in Ruhe schmausen!
Lieber aber möchten wir,
Dort in Ruhe schmausen,
Und statt unsrer möchten hier
Unsre Weiber hausen!

Sowohl Empfindung als Metrum der Arie des Bettelmönchs aus der bekannten Gluckischen Oper: die Karavane, die durch Mozarts Variazionen so berühmt geworden: unser dummer Pöbel meint ꝛc. scheint hier dem Dichter vorgeschwebt zu haben.

Unmittelbar an diese Arie schließt sich ein Terzett. Kaliban, der das Lied von ferne belauscht hat, tritt herzu, und faßt den Faden des Gesanges auf. Seine unvermuthete erste Erscheinung stört jene in ihrem Trinkgelage. Sie starren seine häßliche Figur mit großen Augen an.

Kaliban will sich sogleich mit ihnen auf einen vertraulichen Fuß sezzen, aber die Furcht, die sie unmöglich verbergen können, läßt es ihnen nicht zu, sich ihm zu nähern. Das ganze

Terzett ist voll lächerlicher Handlung, und der schnelle Uebergang von unbesorgtem Frohsinn zu einer kindischen Furcht, die Kaliban durch seine dumme Dreistigkeit ihnen zu benehmen sucht, geben dem Tonsezzer schon Gelegenheit genug zu zeigen, ob er im Stande sey, solche dichterische Stellen, die in ihrer Beschaffenheit so viel Belustigendes haben im Gänzen, und mit sinnlicher Klarheit zu fassen, sie lebhaft zu fühlen und darzustellen. Der Inhalt dieses Terzetts gehört zum Niedrigkomischen, zu dessen jovialischem Ausdrukke eine lebhafte und wirklich muthwillige Fantasie erfodert wird, die unstreitig in solchen Fällen einem Tonsezzer besser zu statten kömmt, als Regeln und Abstrakzionen.

Auffallend ist die Behandlung des plumpen dummen Lachens des Kaliban, gleich in den ersten Takten des Allegro vivace durch den Gebrauch des Choriambus (— ᴗ ᴗ —) und im 10ten und folgenden Takten des Pirrichius (ᴗ ᴗ) und Anapästs (ᴗ ᴗ —).

Der zehente Auftritt schließt mit einem Rundgesang zwischen Kaliban, Oronzio und Steffano, in welchem die Ermordung Prosperos feierlich unter ihnen beschlossen wird. Die Melodie hat vom Anfang bis zu Ende das Pathetische eines Marsches. Die

Singstimmen werden auch blos von Oboen, Klarinetten, Waldhörnern und Fagotten begleitet, und die Violinstimmen treten nur bei dem kurzen Kor und am Schlusse mit ganzen Akkorden ein.

Das Quintett am Schlusse des eilften Auftritts, bei welchem neben den ebengenannten Personen auch Fabio und Ariel, lezterer unsichtbar, ihre Rollen haben, enthält die lächerliche Handlung, da Kaliban den schalkhaften Fabio für seine Nekkereien durch Bezauberung bestrafen will. Fabio läßt die Komödie gutwillig mit sich spielen, da er aber schlechterdings keine Wirkung von Zauberkraft an sich verspüren kann, reißt er sich endlich die Binde selbst wieder ab, fängt an lustig zu trallern, tanzt und schwenkt den Kaliban herum. Dieser fängt an sich vor Fabio zu fürchten, verkriecht sich hinter die andern, und glaubt, daß er durch seine Beschwörung, anstatt lahm und stumm, unsinnig geworden. Ariel läßt sich dabei nur durch nekkende Zwischenreden hören. Kaliban hält den Oronzio und Steffano für ihre Urheber, droht diesen auf eine pralerische Art, und diese werden dadurch immer furchtsamer. Diese Mischung von Verhältniß und Gegensaz, die in den Kombinazionen dieses Quintes verbunden sind, wußte Zumsteeg mit treffenden Zü-

gen zu malen. **Kalibans** stolzer Anspruch auf Ehrfurcht, wie gebieterisch gleich im Anfange und bei der ersten Wiederholung ausgedrükt; wie passend die Solostelle der Hörner auf die kriechende Antwort des **Oronzio** und **Steffano**: **wir ehren sie, wir beugen ihr das Knie**, angewendet, wie zwekmäßig zur Erhöhung des komischen Ausdruks, und zur Hervorbringung größerer Mannigfaltigkeit ist die Verwebung der vier Singstimmen vom 35sten Takte an; wie pikant die erste Violinbegleitung der Stelle:

Kaliban.

Wer spottet mein? Seyd ihr's?"

Oronzio und Steffano.

Ach nein! ach nein!

Eben so viel Wahrheit liegt in der harmonischen Behandlung folgender Worte:

Kaliban.

Ehrt meine Macht!
Jezt ist das Werk vollbracht! (Pause.)
Arm, Fuß, und Zunge
Sind ihm gelähmt.

Oronzio und Steffano.

Der arme Junge!
Wie er sich grämt!

Dieser Theil des fünfstimmigen Gesangs ist in A mol gesezt. Nach der Generalpause treten die Hörner Soli mit hoch und tief E in wenig Noten (halber Schlag, zwei Viertel und ein ganzer Takt) ein, die aber an dieser Stelle eine schauerliche Wirkung erregen, und bei dem Worte Zungen fallen schon die andern Stimmen ein, gleich als könnten sie ihr Schmerzgefühl über Fabios Schiksal nicht länger unterdrükken, und den ganzen schreklichen Ausspruch des Kaliban nicht anhören.

Ariels Worte zu Fabio:

„Hör' auf zu träumen!
Wie kannst du säumen,
Ihn zu beschämen?"

sind rezitativisch behandelt. Nach einem kurzen Ruhepunkt fängt das Vivace im $\frac{6}{8}$ Takt an. Die Oboe geht mit der Singstimme, die Violinen schlagen nur einzelne Akkorde dazu pizzicato an und bezeichnen mit den Hörnern blos die Momente des Takts. Dadurch erhält der Schluß dieses Quintetts ungemein viel Naivité.

Nach einem kurzen Dialog der Miranda beginnt im 13ten Auftritt der Final. Kaliban sieht sie mit Fernando Hand in Hand abgehen und stuzt. Die Zäsuren, die schon im

Ritornell und den ersten vier Zeilen des Gedichts, das ein anakreontisches Sylbenmaaß hat, beobachtet, sind auch hier vortrefflich angewendet.

Eben so angemessen der Natur der Sache ist der nachfolgende sillabische Gesang in kurzen Noten, in welchen Kaliban die Regungen seiner, durch das zärtliche Einverständniß Fernando's und Miranda's, aufgereitzten Leidenschaft herauspoltert.

Nachdem er ins Gebüsch gekrochen, sie genauer zu belauschen, tritt Miranda's Vater auf. Schon alle Hoffnung die Liebenden hier zu finden aufgegeben, hört er sie hinter dem Theater singen:

„Ach was ist die Liebe
„Für ein süßes Ding!" —

Diese zärtliche Ergiesung wird nur von zwei Flöten in der höhern Oktave begleitet (A Dur).

Prospero erkennt hieraus die Nähe seiner Lieben und führt dann den Faden des Gesanges in gleicher Tonart und Bewegung fort:

Ha, gefunden! —

ruft er aus. Worauf der Doppelgesang Miranda's und Fernando's wieder einfällt. Prospero singt fort:

„Treu

„Treu verbunden
Wie es scheint" —

Nach einem kurzen Zwischensaz der Instrumente, der indessen eine schärfere Beobachtung vermuthen läßt, unterbrechen ihn die Liebenden aufs neue durch ihren Gesang. Prospero fährt nun wieder fort:

„Ja sie weilet
Um den Freund."

Abermals ein kleines Ritornell zum Merkmale stiller Wahrnehmungen, wovon das Resultat folgende Worte enthalten:

„Ja sie theilet
In der Unschuld
Stillen Würde,
Seine Bürde,
Seinen Schmerz
Und vertauschet
Herz um Herz."

Hier schließt die Melodie in E dur.

Kaliban strekt indeß den Kopf aus dem Busche, und läßt einige Worte fallen. Prospero darauf aufmerksam zieht sich zurük. Kaliban tritt nun hervor. Er stampft vor Eifer,

fersucht und Wuth über die Vertraulichkeit zwischen den Liebenden. Der Gesang nimmt hier eine raschere Bewegung, und die Stelle: wie sie scherzen ꝛc. wird nicht nur durch die blasenden Mittelstimmen, sondern noch mehr durch das ralentando sehr natürlich gemalt. Die Liebenden wiederholen ihren süßen Zweigesang noch zweimal, und verdoppeln dadurch die Wuth des Kaliban, der einen Entschluß zu ihrem Verderben faßt, und sich im Vorgefühl des Gelingens entfernt. Prospero erscheint wieder, und bald nach ihm kommen Miranda und Fernando. Sie singen nun den Gesang: Ach was ist die Liebe ꝛc. ganz aus.

So gut auch sonst die Poesie des Herrn Gotter seyn mag, so wird mir doch gewiß jeder unbefangene Aesthetiker — ja auch der Laye in der Wissenschaft von einiger Bildung und Geschmak zugeben, daß die Verse:

Ach was ist die Liebe
Für ein süßes Ding!!!

einen großen Grad von Gemeinheit verrathen, zumal wenn, wie hier, das „süße Ding" erst dreimal von beiden Liebenden hinter den Kulissen — in der vertraulichen Zelle — gesungen, nun noch zum Ueberfluß, wenn sie herauskom-

men und des Lobens des süßen Dinges gar nicht satt werden können, es dem ehrsamen Publikum noch in drei Versen, deren jeder anfängt und schließt:

Ach was ist die Liebe
Für ein süßes Ding!!!!

also mit den dreimal hinter den Kulissen — neunmal — sage neunmal — (sonst waren aller guten Dinge nicht mehr als drei) anpreisen. Schon die Wiederholung erregt Ekel; und Dank sey es der reinen Kritik, die so lange geeifert hat, bis die von Italiens Opern als Erbsünde beibehaltenen ewigen Wiederholungen endlich einmal aus unsern Singspielen ausgetrieben wurden, und nun vollends die Wiederholung einer solchen Gemeinheit! und im Munde der reinen unschuldigen Miranda! auf deren Erziehung und Bildung der herzogliche Vater seine ganze einsame Lebenszeit auf der Insel verwendete, die er selbst sein unvergleichliches Mädchen nennt — muß sie Widerwillen erregen. Wenn auch Miranda ein Naturmädchen ist, so ist sie durch Bildung des Vaters veredelt, und eine solche Gemeinheit des Ausdruks dürfte ihr der Dichter nicht entschlüpfen lassen. Sie läßt sich auch mit der Zartheit ihres Karakters gar nicht zusammenreimen; die keine Bauerndirne (— denn das süße Ding ist auch, vermuthlich

zur Beförderung der moralischen Bildung der Landleute? ins Mildheimische Liederbuch — worin sich noch manches ejusdem argumenti, das manchmal noch schlimmer ist befindet — hineingeschlüpft —) ohne gewisse Nebenbegriffe beim Flachsrösten trallern würde. Und in dem Exemplare der Partitur, das mir vorliegt, das von dem des Kaßler Hoftheaters kopirt wurde, ist dieser Text auch durch Umarbeitung veredelt worden, die der keuschen Muse unsers edeln Zumsteegs und den Ohren gebildeter Zuhörer angemeßner ist. Ich sezze ihn des Vergleichs und auch der Benüzzung wegen hieher:

Miranda.

Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an.
Meine Seele hebet,
Sich auf ihrem Flügel;
Mein Seele schwebet
Neu von ihr belebet
Ueber Thal und Hügel,
Gleich dem Schmetterling.

a due { Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an.

Fernando.

Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!
Laß uns muthig streben
Uns zum Ziel erheben
Winde Blumenketten
Sanft ums ernste Leben
Und das Weib voll Liebe
Schüzt der starke Mann!
Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!

Beide.

Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!
Dir, mit frommer Treue
Ewig hingegeben,
Laß uns durch das Leben,
Froh wie Kinder schweben!
Deine Fakkel streue
Licht auf unsre Bahn.
Liebe nimm die Weihe
Unsrer Herzen an!

Sie entdekken Prospero, ziehen sich schüchtern zurük, Prospero sagt ihnen, daß

sie, jedes von dem andern getrennt, die Nacht durchwachen müssen, und damit sie nicht einschlafen, giebt er jedem einen schwarzen Beutel mit Korallen, die sie zählen sollen:

Geheime Kräfte
Den Schlaf zu bannen
Liegt im Geschäfte
Von sichrer Wahl.
Hier sind Korallen —
Dem Sonnenstral
Beim Niederwallen,
Als Thau entfallen!
Im nächsten Thal!
Mir unverborgen
Ist ihre Zahl.
Ihr zählt bis Morgen,
In ernsten Sorgen
Die ganze Zahl.

Ein vierstimmiger Saz, (Miranda, Fernando, Prospero und Ariel, lezterer unsichtbar) von ungemeiner Fülle der Harmonie und Anmuth für das Gehör schließt den Akt.

Der dritte Aufzug beginnt mit einem Duett zwischen Miranda und Fernando.

Sie sind eben in der traurig langweiligen Beschäftigung begriffen, die Korallen zu zählen. — Schlaf, Liebe, Angst, Sehnsucht erschöpfen ihre Gefühle.

Das Duett geht aus A mol, und ist voll süßer Schwärmerei. Nach einem schwermüthigen Ritornell, fällt Miranda ein:

Traurige Korallen!
Zählen soll ich euch!
Doch wer zählt die Thränen
Die, vermischt mit euch,
In den Schoos mir fallen?

und nach doppeltem Ruhepunkte mit steigendem Affekt:

Traurige Korallen
Zählen soll ich euch!
Eins, zwei, drei,

und nach der Pause eines Taktes, während die Instrumente das Zählen ausdrükken:

Acht, neun, zehn.

Sie fährt leise fort zu zählen, während die Instrumente für sie auszusprechen scheinen.

Fernando.

Wer euch zählt, Korallen,
Zählt der Wüste Sand,

Ach, benezt von Thränen,
Läßt die matte Hand
Unbewußt euch fallen.
Wer euch zählt, Korallen
Zählt der Wüste Sand.
Eins, zwei, drei — acht, neun, zehn

Begleitung und Instrumentirung wie bei Miranda. Er fährt leise fort zu zählen. Beide sehen nach einander, und werden im Zählen irre:

Beide zusammen.

Halt! wo blieb ich stehn?
Schon ist mir's entfallen
Traurige Korallen
Acht — neun, zehn!

Sie fahren leise fort zu zählen. Miranda unterbricht das Schweigen zuerst:

Laute Seufzer wallen
Durch die öde Luft

Fernando.

Trauertöne schallen
Durch die öde Luft
Ach Miranda!

Miranda.

Ach Fernando!

Beide.

Horch { Fernando / Miranda } ruft!

Fernando.

Klagst du auch?

Miranda.

Ich klage!

Fernando.

Rufst du mir?

Miranda.

Ach nein!

Fernando.

Sanfter tönt die Klage,
Stimmt ein Herz mit ein.

Miranda.

Jedes von uns trage
Seinen Schmerz allein.

Fernando. { Einsamkeit ist Pein!
Miranda. { Einsam muß ich seyn!

Das Tempo, bis jezt Andantino $\frac{2}{4}$ verändert sich in Allegro $\frac{4}{4}$, die Musik nimmt mit einmal einen raschentschlossenen Gang an.

Fernando. (Kömmt schnell hervor, wirft sich ihr zu Füßen.)

Mag ichs büßen,
Mit dem Leben,
Dir zu Füßen
Sterb ich gern!

Miranda. (Steht erschrokken auf, und will entfliehen.)

Mit dem Leben
Werd' ich büßen;
Sieh mich beben!
Bleibe fern!

Gesang und Handlung von beiden Theilen sind gleichzeitig. Mit dem Schlusse der lezten Gesangnote blizt es. Der Donner rollt. Miranda flieht betäubt in die Zelle. Die Musik drükt den Donner aus, und kettet das Duett an die, welche die Pantomime begleitet.

Der Boden öffnet sich. Sikorax, ein schwarzer Schatten, in Dampf gehüllt, steigt hervor. Zu gleicher Zeit berstet und zerfällt Majas Grabmal. Maja, ein weißer Schatten, steigt herauf, Bliz und Donner von neuem. Sikorax fährt unter Flammen hinab. Maja steigt feierlich wieder in ihre Gruft. Statt des Grabmals steigt ein Palmbaum herauf.

Das Ritornell am Schlusse des Duetts macht aus A den Uebergang in C mol, in welchem ein malerisches Allegro vivace, das hauptsächlich auf theatralischen Effekt berechnet ist, die Pantomime begleitet. Die Bearbeitung entspricht nach ihrer ganzen Farbengebung nicht allein diesem, sondern auch der damit verbundenen pantomimischen Handlung auf eine ihrer Größe und Wichtigkeit angemessene Art. Daher der Lavastrom wilder Harmonien bei der schauerlichen Erscheinung der Sikorax und der Ausdruk hoher Empfindung, da wo Maja's Schatten mit flehender Geberde zum Himmel blikt im 43sten und folgenden Takten, welche eine rührende Solostelle der Oboe enthalten, und der sanfte Schluß an der Stelle, wo der Palmbaum emporsteigt, da ebenfalls die Oboe zum Theil ganz ohne Begleitung ist.

Bei den lezten Takten verwandelt sich das Theater. Prospero schläft auf einer Felsenbank, über ihm schwebt eine transparente Lufterscheinung, die eine Gruppe von Geistern und Silfen vorstellt. Ein Silfenkor erscheint. Es geht aus B dur, worin die Pantomime schloß. Alles vom Aufzuge an, bis zu Ende des folgenden Duetts hängt zusammen, und ist gewissermaßen nur ein Stück.

So kurz der Silfenkor ist (er besteht nur aus 18 Takten), so zwekmäßig ist die im 9ten

und folgenden Takten angebrachte Ausweichung der Singstimmen in D moll, indem durch sie noch ein gewisses Nachgefühl von der Erscheinung der rachedürstenden Sikorax erregt wird. Da dieser Kor, wie schon bemerkt mit dem folgenden Duett ohne Zwischendialog zusammenhängt, und die ersten Worte Prospero's bei seinem Erwachen über denselben die genaueste Beziehung haben, so ließ auch der scharfsinnige Tonsezzer diesen Gesang in der kleinen Septima der vorgegangenen Tonika eintreten, und widmete diesem ganzen Duette die verwandte Tonart Es dur. Schon in den ersten Zeilen derselben machen sich zwei Schönheiten bemerkbar. Die eine ist die Delikatesse in der Begleitung der Parthie Ariels, und die andere die rhetorische Figur im 16, 17, 20sten und folgenden Takte, die man in der Kunstsprache Dubitazion nennt, und die hier in die treffendste Anwendung gebracht wurde, da Prospero noch ganz ungewiß zu seyn scheint, ob er den Kor der Geister und die Lufterscheinungen der Silfen für Wirklichkeit oder täuschenden Traum halten soll. Die Begleitung der Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte ohne Saiteninstrumente bei den Stanzen, die Ariel singt, scheint nicht blos gewählt zu seyn, um ihrem harmonischen Inhalte etwa nur einen willkührlichen Reiz von Mannigfaltigkeit dadurch ge-

ben zu wollen, sondern sie ist hier vielmehr wesentlich karakteristisch. Ariel will den bekümmerten Prospero durch die frohe Kunde von Maja's Sieg über Kalibans Mutter aufrichten, mithin seiner von den peinigendsten Sorgen beunruhigten Seele neue Ruhe einflößen, und wer fühlt es nicht selbst, daß in dieser Begleitung jener zärtlichtröstende Ausdruk liegt, welcher der Idee von freier Thätigkeit so schön entspricht, die Prospero durch die unerwartet schnelle Befreiung von seinem Kummer wieder erlangen soll, und wodurch bei einem nicht ganz gefühllosen Zuhörer eine Simpathie ähnlicher Empfindungen unwillkührlich erregt werden muß.

Die darauf folgende Arie des Fabio: Wären lüsterne Najaden rc. blos von den vier Saiteninstrumenten begleitet, ist demungeachtet mit so künstlichen Kombinazionen verbunden, daß dadurch nicht nur das Gehör auf eine angenehme Art befriedigt, sondern auch das intellektuelle Vergnügen befördert wird. Gleich darauf das rührende Duett des Wiederfindens zwischen Fabio und Fernando mit untermischtem Wechsel-Rezitative.

Nekkendes Duett zwischen Ariel und Kaliban blos durch gebrochene Akkorde einer

Guittarre begleitet. Der schalkhaft nekkende Ton in der Parthie Ariels ist vortrefflich, und wird bei den Worten:

„Sohn Kaliban!
Dein Reich fängt an!"

durch die daselbst angebrachten Fermaten und das piu lento in den beiden lezten Zeilen zur sprechenden Satire.

Der sechste Auftritt schließt mit einem Quartette von Kaliban, Oronzio, Steffano und in der Folge von Prospero, welchen jene ermorden wollen. Sie werden aber an der Ausführung durch Prosperos Zauberstab verhindert.

Prächtiger Gesang Ariels. Mit der dritten Zeile fällt der Kor ein. Oronzio und Steffano werden entzaubert. Kaliban stürzt sich unter Bliz und Donner verzweifelnd ins Meer.

Zärtlicher Wechselgesang zwischen Ariel, Miranda, Fernando, Fabio und Prospero. Lezterer ertheilt den Liebenden seinen Segen. Das Ganze hat die Form eines Rondo, und die Bewegung eines Andantino con tenerezza im $\frac{6}{8}$ Takt F dur. Unmittel-

bar an diesen Gesang schließt sich der Schiffer-kor in Begleitung einer Janitscharen-Musik mit allen dabei gewöhnlichen Blasinstrumenten, wodurch die Handlung sehr viel Feierlichkeit erhält. Auch die eingestreuten Pausen für die Singstimmen, zwischen welchen der durch sie hervorgebrachte Eindruk durch die Instrumentalmusik fortgesezt wird, tragen das ihrige zur Vollkommenheit dieses Kors bei.

Zur Abwechslung ist er durch ein Ritornell von 16 Takten aus A mol unterbrochen, das die Stelle eines Minore vertritt. Da hingegen, wo der zweite Kor auf dem Theater anfängt, tritt die volle Begleitung des Orchesters ein.

Die Wirkung dieses Kors ist vortrefflich wegen seiner edeln Einfachheit, die sich über das Ganze verbreitet, und des pünktlichsten Fleißes in den beiden äußersten Stimmen, und ungeachtet der fünfzehnstimmigen Begleitung eine so geschikte Vertheilung der Instrumente, daß die Wirkung eines jeden insbesondere dem Ohre fühlbar wird.

Nach kurzem Dialog tritt der lezte Final, aus F dur, ein. Der Hauptgedanke desselben ist sehr glüklich, und mit allem Reize der Harmonie ausgeführt.

In einem feierlichen Rezitative zerbricht Prospero seinen Zauberstab, dankt den Geistern für ihre treuen Dienste, und spricht sie frei. Die musikalische Ausarbeitung des rührenden Abschieds zwischen Prospero und Ariel und dem Geisterkore erschöpft jede Gefühlsdarstellung dieser Art in dem Grade, daß sie zu Thränen rühren kann.

Die Begleitung ist vom Anfange bis Ende nur unter blasende Instrumente vertheilt, und durch diese die feinste Abstufung bewirkt. In Ansehung der Kunstfertigkeit, die Harmonie und Melodie auf mehrere Art zu verwechseln, macht sich besonders die Stelle vom 32sten Takte an bemerkbar.

An diesen Kor von so großem ästhetischen Werthe schließt sich nun erst der eigentliche Schlußkor unter Begleitung des vollen Orchesters. Auch der lezte Federzug an diesem Werke zeugt von unermüdetem Fleiße des Tonsezzers, so gut wie sein erster. Unstreitig hat er sich durch diese dramatische Arbeit einen Rang unter den ersten Tonsezzern in diesem Fache erworben.

Das Pfauenfest.

Große Oper in 2 Akten. Poesie vom Hofrath F. A. L. Werthes in Stuttgard. (1800.) (Klavierauszug in Leipzig bei Breitkopf und Härtel 5 Rthlr.)

Man hat der Geisterinsel hie und da den Vorwurf gemacht, daß ihr Styl zu sehr in das Kirchliche hinüberbeuge. Zumsteeg, welcher diese Oper nach ihr schrieb, hatte jede kritische Erinnerung benuzt, und sie in einem leichtern, fließendern Styl gearbeitet. Vielleicht an keinem Werke sieht man es deutlicher, wie aufmerksam er gegen die Bemerkungen der Kritik war, als hier, auch fühlt man, daß er, durch die Komposizion der Geisterinsel mehr im Fache heimisch geworden, und sich mit mehr Gewandtheit zu nehmen weiß.

Diese Oper enthält einen Reichthum schöner und großer Ideen, eine Darstellung, die von dem feinsten ästhetischen Gefühl zeugt, und eine geschmakvolle Farbengebung durch Kombinazion und zauberische Wirkung der Oekonomie der Instrumente. Ueberall herrscht Plan, Ordnung, Geschmak, Reiz der Neuheit und strenge Regelmäßigkeit in der Schreibart, welche deutlich beweißt, daß Zumsteeg unter die wenigen

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

dramatischen Schriftsteller gehöre, die mit dem wahren Karakter des Operstyls nach seinen vielseitigen Objekten aufs vertrauteste bekannt sind.

Der Inhalt der Oper ist folgender:

Leonore von Wallis, Geliebte des Ritters Karados, hatte das Unglük durch Kabale und niedrige Verläumdung vom Hofe des Königs Arthur schimpflich verbannt zu werden. Karados selbst wußte man eine so widrige Meinung gegen sie einzuflößen, daß er bereits allen Ansprüchen auf ihre Person entsagt, und die empfindlichste Rache ihr geschworen hatte.

Leonore nimmt nun ihre Zuflucht zu der Wittwe eines Landmannes, bei welcher sie Wolle spinnt, womit ihr Schuzgeist, der sie als Pilger immer besuchte, sie reichlich versorgt.

Ob sie nun gleich dieser stille, ländliche und von allem Hofgeräusch entfernte Aufenthalt vor allen unmittelbaren Intriken desselben schüzte: so verfolgte sie dagegen in demselben die Rache ihrer Feindin, der Fee Morgane.

Durch eine lebhafte Erinnerung an ehemalige Höhe und Glükseligkeit soll die geächtete Leonore gekränkt werden.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Plözlich zaubert Morgane ein prachtvolles glänzendes Hoffest in ihre Nähe — zaubert jenen anmuthigen Lustwald vor ihren Gesichtskreis, in welchen sie an der Seite ihres Karados einst so manche selige Stunde genossen hatte — ja ihre magische Kunst führt sogar die täuschende Gestalt ihres Geliebten herbei: Lenore vernimmt aus seinem Munde Aeußerungen der Zärtlichkeit und Liebe, und schon ist sie im Begriffe sich dem süßen Fantom zu nähern, und ihrer Feindin dadurch den größten Triumf zu verschaffen, als sie ihr Schuzgeist sogleich bei der Hand faßt, und vom nahen Verderben rettet.

Aber nun wartet eine andere Demüthigung auf Leonoren. Sie soll wieder bei Hofe erscheinen, soll die beschämte Zeugin bei dem glänzenden Pfauenfeste seyn, das der königliche Hof dem Ritter Karados zu Ehren anstellen ließ. Dieser übernahm selbst mit dem Seneschall Queux den Auftrag, Leonoren aufzusuchen, und den Willen des Königs und der Königin ihr zu eröffnen.

Karados, bisher glühend von Rache, und schon voll heißer Erwartung auf die Stunde seines Siegs, wird nun auf einmal still und nachdenkend. Die Möglichkeit von Leono-

rens Unschuld drängt sich mit unwiderstehlicher Gewalt an sein Herz, und die Leidenschaft der Liebe gegen sie erwacht auf's neue in ihm. Arthur trägt ihm seine Nichte Bridomarte zur Gemalin an; Karados schlägt ihre Hand aus, und bemerkt den König, Leonore könnte vielleicht aus ungegründetem Argwohn auf eine so schimpfliche Art vom Hofe verbannt worden seyn.

Der König verspricht nun eine strenge Untersuchung hierüber anstellen zu lassen, und macht sich anheischig, zu der Verbindung des Ritters mit Leonoren seine Einwilligung zu geben, im Fall ihre Unschuld erwiesen würde.

Hierzu ereignet sich eine untrügliche Gelegenheit. Leonorens Schuzgeist erscheint in der Gestalt eines Harfners vor dem Könige und seinen Rittern.

Er zeigt einen Mantel vor, der die seltene Eigenschaft hat, nur derjenigen anzupassen, die ihrem Gebieter getreu wär; hingegen an der Taille einer verdächtigen Schönen in die Höhe zu fliegen.

Der König findet das Ansinnen des Harfners, einen öffentlichen Versuch mit dem ma-

gischen Talar zu machen, sehr belustigend, und will es unter der Bedingung auf eine Probe ankommen lassen, daß seine Gemalin Ginevra nicht in dieses kritische Spiel verflochten werde.

Indessen beginnt der feierliche Zug der Königin und ihres Hofstaats zum Pfauenfeste.

Bei ihrem Eintritt in die Versammlung der Ritter hält ihr der schalkhafte Harfner den Mantel hin, und da sie durch ihn auf die irrige Meinung gebracht wurde, als wäre derselbe ein Preiß der größten Schönheit: so fand sie ihrer Eitelkeit dadurch so sehr geschmeichelt, daß sie taub gegen alle Warnung ihres Gemals und der anwesenden Ritter sich den Mantel umwerfen ließ. Und siehe! plözlich flog er in die Höhe.

Beschämung, Grimm und verschlossener Neid folgten der deutlichern Belehrung.

Nun müssen auch ihre Hofdamen an die Reihe, und zum Erstaunen der Ritter zeigt an jeder derselben der fatale Mantel gleiche ärostatische Wirkung.

Wie? sollten sie nun so guthmüthig diese herbe Pille verschlukken? und eine so frivole Demüthigung auf sich allein liegen lassen?

Nein! selbst der Harfner will seine Versuche so lange fortgesezt wissen, bis sich etwann eine Würdige gefunden hat. Auf Befehl der Königin wird nun auch Lenore von Wallis herbeigerufen, um die Probe zu bestehen.

Mit aller Grazie der Unschuld erscheint sie. Die Erwartung der Ritter und Damen ist aufs Höchste gespannt.

Der Seneschall legt ihr den Mantel um, und siehe! er schmiegt sich um den schlanken Wuchs der schönen Walliserin, daß auch nicht ein Fältchen aus seiner Lage weicht.

Karados, entzükt über die Treue seiner Lenore fliegt nun in ihre Umarmung, und der Bund ihrer Liebe wird jezt von dem Könige selbst bestätigt.

Schon hatte sich ein Theil der Hofdamen heimlich hinweggeschlichen, und die Königin war eben im Begriff ihnen zu folgen, als sie der Harfner zurükhält, und seine Absicht, auch die Ritter wegen ihres unschiklichen Benehmens zur Strafe zu ziehn, ihr zu erkennen giebt. Er zieht ein Horn hervor, das mit Wein angefüllt werden soll, und die Eigenschaft hat, daß es nur von demjenigen unverschüttet zum Munde geführt werden kann, den sein Herz

von jedem Vorwurfe verbotener Gallanterie freispricht. Sogleich müssen die abwesenden Hofdamen wieder in den Saal gerufen werden.

Jede Dame reicht ihrem Gebieter das Horn, und jede, selbst die Königin erhält volle Genugthuung. Nur Karados besteht die Probe mit voller Ritterehre, und schlürft den Becher auf das Wohl seiner Immertreuen bis auf den lezten Tropfen aus. Allgemeiner Jubel beschließt die Handlung.

Schon das macht Zumsteeg in dieser Oper heimischer, da der Plan aus einer Welt genommen ist, der er schon früher angehörte, und in der er mit eigner Lust lebte und webte — in der der Romanze und des Ritterthums.

Der altenglische Stoff und das Romantische der alten Ritterwelt ist in diesem Singspiele mit so viel Lebendigkeit und Fülle ausgesprochen, daß gleich die energische Ouverture mit den ersten Noten den Hörer wie mit Zaubergewalt in die Vorzeit zurükreißt.

Sie beginnt mit einem feierlichen ins Lugubre neigenden Adagio von zwölf Takten aus C moll. Die ersten Unisono mit abwechselndem Piano und Forte, das schwach markirte erste Achtel C abgestoßen, das folgende G ein kräf-

tiger halber Schlag, nun das hohe Es und d schwach abgestoßen, worauf das g wieder Forte einfällt, und nun im Unisono durch alle Oktaven sanft gezogen: f, es, h, c, g, zu as, einem halben Schlage mit dem Ruhepunkte und Forte. Den andern halben Takt füllt ebenfalls ein Ruhepunkt über einer Windpause. Das Gemüth soll sich, gepakt von den ersten Schauertönen, hier einen Augenblik erholen. Nun folgt ganz unerwartet eine sanfte lugubre Melodie von 5 Takten, die im sechsten und siebenten mit ganz kurzen Solosäzzen auf eine schauerlich donnernde Fermate in der Dominante g mit allen Instrumenten, unter denen das tiefe g der Trompeten und der Donnerwirbel der Pauke fürchterlich ans Herz schlägt, hinleiten. — Ruhepunkt auf der lezten Viertelpause, in der man etwas Großes erwartet. Allein wider Vermuthen beginnen die Saiteninstrumente ein tändelndes Allegro in C dur $\frac{2}{4}$ Takt, von sechs Takten piano, das die muntern Tänze eines königlichen Festes anzeigt, aber mit dem siebenten sezt das volle Orchester stürmend aber prächtig ein. Glüklich ist gleich im zweiten Takte des eben eingetretenen Tutti die Verwechslung mit A mol und wieder E dur, überhaupt das schnelle Moduliren in der ganzen Ouverture, die dadurch eine ganz eigenthümliche karakteristische Bestimmtheit des Zeitalters annimmt, in dem das Stük spielt,

und in starken Tönen die Worte der Kraftspra-
che jenes Zeitalters redet. Das Abwechseln des tändelnden Thema mit den Orchesterstimmen ist ein treffendes Bild der wechselnden Gefühle, die das ganze Stük durch die handelnden Personen, wie die Zuhörer ergreifen und durchfluthen werden, und die wahrhaft aforistische Manier, das frappante Wechseln der verschiedenartigsten Säzze reißt um so schneller die Aufmerksamkeit mit sich fort, die in ewiger Spannung, den Tonkünstler verfolgend, noch ehe sie's vermuthete und wünschte, schon den Vorhang auffliegen sieht.

Der Schuzgeist in Pilgerkleidung tröstet Lenoren, die spinnt und mit Thränen ihren Faden nezt, in einer Ariette (Andantino, Es dur $\frac{2}{4}$) die bei vieler Gefälligkeit dennoch männlichen Ernst und zuversichtlichen Trost behauptet:

Rinne, Thräne, rinne
Bald wird Freud' aus Leid,
Spinne Lenore, spinne,
Du spinnst dein Ehrenkleid.

Rose faßt in der zweiten Nummer diese Trostworte auf, und singt sie Lenoren mit derselben Melodie vor, nur in der gefälligern muntern Tonart B dur. Die gebeugte Lenore giebt wenig auf diesen Trost, und es entsteht daher

der widersprechende Zweigesang, wo Lenore, während Rose die Worte des Schuzgeistes wiederholt, dieselben verwandelt:

Rinne, Thräne, rinne
Nie wird Freud' aus Leid
Spinne Lenore, spinne!
Du spinnst dein Todtenkleid.

No. 3 auffordernder Gesang (Allegro, F dur $\frac{6}{8}$) in dem die Königin, der König, der Seneschall und seine Gemalin Lenoren in einem Lustwalde, der um ihre Hütte gezaubert ist, zu sich rufen, aber Lenore weigert sich, obwohl sie noch nicht weis, daß diese Personen, und das ganze glänzende Fest, nur Fantome, nur Gaukelspiel ihrer Feindin der Fee Morgane sind. Die Abwechslungen der beiden Soppraune mit den Bässen, in den Anfangsworten: „Komm! komm!" machen einen wahrhaft zauberischen Effekt, und das Zusammentreten, bei den Worten: Komm in unsre frohen Kreise! hat so viel Schmeichelndes. Tonart, Zeitmaaß, Taktart und die verdoppelten Terzen, in denen Soprane und Bässe zusammen gehen, vereinigen sich zum schönsten Totaleindruk. Lenorens Weigern ist sehr gut in ihren anhaltenden Noten, durch die der Fluß der Melodie verzögert wird, angedeutet.

Schön gemalt ist die Stelle: Dir rufen Feste, Spiele, Bälle. Dieses Stük ist sehr lang, und der Komponist hat eben durch die Wiederholungen, die aber immer in schönster Abwechslung gegen einander gehalten werden, das lange aber gleichwohl vergebne Zureden mit vieler Wahrheit vorgestellt.

No. 4. Schmeichelndes Larghetto von Blasinstrumenten (B dur $\frac{3}{4}$) hinter dem Theater von 17 Takten. Bei dem Ruhepunkte, nach dem 10ten Takte, spricht Lenore unter der Musik, der sie gelauscht hatte: „Was hör ich? was für herzschmelzende Töne?" und fällt, nachdem die Harmonie auf dem Theater noch sieben Takte fortgedauert, in Begleitung des Orchesters in ein kurzes Rezitativ, das dann noch einigemal von den schmelzendsten Harmonien hinter der Bühne unterbrochen wird.

No. 5. Zärtliche Arie, die dann weiterhin als Duett ausgeführt ist, aus A dur von äusserst sangbarer Melodie, voll der zärtlichsten Gefühle und sanft dahin gleitend:

„O! süßer Einklang gleichgestimmter Seelen!
Nur Liebe athmend ich und er!

So weit konnte Lenore ruhig den Harmonien nachsprechen, die noch in ihrer Seele tönten. —

Wie psichologisch richtig! — Wir sprechen nach einer Musik, die uns besonders entzükt hat, noch eine Weile darnach in demselben Zeitmaaße fort; unsre Seele ist noch von den Harmonien gefangen, noch in sie verwebt, noch eins mit dem Vernommenen. Das aber nun, wie hier einen neuen Gedanken erzeugt, denn bei der Vorstellung „ich und er!" bei dem Gedanken an den Geliebten, flammt ihre ganze Seele in einem Allegro vivace auf, ihr Blut wallt heftiger, ihre Nerven beben. Alles wird Leben und Beweglichkeit in ihr. Sehr glüklich ist dieses durch den Instrumentalsaz ausgedrükt, der 7 Takte vorherspielt, ehe die Singstimme einfällt. Ebenfalls sehr wahr! Jeder andere gewöhnliche Komponist hätte die Singstimme gleich mit einfallen lassen. Allein dieses Ritornell von 7 Takten ist sehr richtig. Es malt die Gefühle, die Lenoren ergreifen; aber eben im Ergriffenwerden kann sie nicht gleich davon sprechen, erst nach der Bewegung bricht sie in die abgebrochenen Apostrofen, immer wieder von kurzen Instrumentalsäzzen unterbrochen, in denen sie der vollen Brust Luft machen will, aus:

„O Seligkeit! o Wonne! Worte fehlen!
Elysium! beglükst du mehr?"

Unnachahmlich schön ist die Stelle des 32sten, 33sten und 34sten Takte, wo sie von zu vielem

Entzükken überfüllt, erschöpft in den Worten hinzusterben scheint „o Seligkeit! o | Wonne! 𝄐 |. Sie möchte ihre Gefühle in Worte fassen, doch sie vermag es nicht, und wiederholt nur in abgebrochenen Noten, als versezte ihr das Wallen des Busens voll überströmenden Gefühls den Odem zu melodischern Tönen: „Worte fehlen! — Worte fehlen! und nun nach vier Takten Pause, während die Instrumente ihr lebhaftes Gefühl ausgedrükt haben, faßt sie alles in einem erschöpfenden allgemeinen Ausdruk der Versinnlichung, — vom Komponisten wie Rezitativ behandelt — „Elisium! beglükst du mehr?“ — Jezt hat sich der erste Sturm des Entzükkens gelegt, und ihre Seele faßt die erste sanfte Melodie des sangbaren, einfachen Andantino auf, aus dem sich ihre entzükkende Trunkenheit bildete. Gleich nach dem vierten Takte wird sie überrascht, da sie ihren Gesang: „o süßer Einklang gleichgestimmter Seelen“ von einer Stimme begleitet hört. Sie fragt, rezitirend: Wie? was? wer singt dazü? Da niemand antwortet fährt sie fort:

Nur Liebe athmend ich und er.

Mit einemmale erkennt sie in der Stimme, die auch diesen Vers begleitet, die ihres Geliebten, und ruft, mit steigendem Affekt der Freude und

Verwunderung „Karados, Karados singt dazu! Der steigende Affekt ist durch das Aufschlagen in die höhere Oktave, beim Wiederholen des Namens Karados, ganz der Natur des Akzents, des frohen Erstaunens nach gebildet.

Eben wie vorher tritt jezt das rasche Allegro wieder ein mit dem Ritornell von 7 Takten, denn es waltet das nämliche Seelenverhältniß. Jezt wechselt die Tenorstimme mit dem Sopran, und nimmt ihr die Säzze ab. Am Ende, wo sich durch dieses wechselseitige Vernehmen der geliebten Töne das Gefühl immer mehr belebt und entzündet hat, geht das Tempo in Allegro vivace mit vermehrter Beweglichkeit der Instrumentazion über, und die Singstimmen gehen nun mit einander — nur daß der Tenor begleitet (a Due) — Die Liebenden sind nur eines im andern sich bewußt.

No. 6. Arie, in der Karados Lenoren beredet, sich der Liebe zu überlassen. Tändelndes Allegretto in E dur.

No. 7. Duett aus E la Fa zwischen Leonore und Karados. Sie sucht ihn von ihrer Unschuld zu überzeugen. Er selbst bittet ihr den falschen Wahn ab, und schon ist sie auf

dem Punkte, sich ihm nach einigem Kampfe mit sich selbst zu nähern, was die sechs Takte stringendo ausdrükken, welche zugleich den Uebergang zu dem anschließenden Maestoso bilden. Mit dessen Eintritt unter Donner und Bliz erscheint der Schuzgeist, faßt Lenoren bei der Hand, und zieht sie zurük. Er vernichtet den Zauber:

Fahrt hin wie Nebeldünste!
Versinkt in finstre Nacht,
Fahrt in die Hölle, Larvenkünste!
Der Unschuld Schuzgott wacht.

Die Melodie kräftig fest gehalten voll Würde und Größe und Gefühl der Uebermacht der guten Sache. Die Instrumentazion malt in wilden tremolirenden Noten die vernichtende Windsbraut, die die Nebelfantome zerreißt, (c dur) in den lezten vier Takten läßt das wilde Toben nach. Die Larven sind besiegt, verschwunden, und unter feierlich langsamer Begleitung singt der Schuzgeist triumphirend: Der Unschuld Schuzgott wacht!

No. 8. Der Final des ersten Akts beginnt mit einem marschmäßigen Andante ($\frac{2}{4}$ c dur). Die Trompeten fangen an. Mit dem dritten Takte sezzen die Saiteninstrumente ein, und führen den Saz der ersten zwei Takte fort.

Karados mit dem Seneschall und Gefolge kommen. Nicht ohne bittre Ironie fängt Karados an:

Wir sind, wir sind am Ziele!
Hier ist das Kleinod, hier!

Die Begleitung ist dieselbe der Blasinstrumente, wie am Anfange des Ritornells. Der Seneschall, der sich gleich in den ersten Takten seines Gesangs als Spaßmacher des Stüks ankündigt, nimmt die zwei folgenden Verse auf, und sagt in alter spaßhafter Manier, mit der ziemlich verbrauchten Allegorie, die das Mädchen als Wild und den nach ihr gehenden Jüngling als Jäger darstellt, und die ganz den alten Hofmann bezeichnet, der im Mädchenaufspüren eine gewisse Gewandheit hatte, und sich auf dergleichen Ritterabentheuer gut versteht, als alter Praktikus:

„Die Jäger stehn am Ziele
Das junge Reh liegt hier.“

Von weiser Ueberlegung zeugt die Modulazion in A moll, die aber gleich nach dem zweiten Takte in g dur umlenkt. Der Tonsezzer bezeichnet hiermit das Schwankende im Karakter des alten spaßhaften Hofmanns, und zugleich die kalte Ironie, während Karados mehr mit entflammter Bitterkeit sprach; auch die Instru-

men-

mentazion besonders die ruhige und gewöhnliche Bewegung der zweiten Violine in gleichen Sechzehntheilsfiguren. Es ist nicht das erstemal daß der alte Damenknecht und Vertraute der Liebesgeheimnisse des Königs sich auf solchen Wegen findet, irgend ein Mädchen auszuwittern. Rose fragt mit verstellter Unbefangenheit:

Was suchet ihr bei mir?

Die schnelle und punktirte Sechzehntheilbewegung der Instrumente in den drei folgenden Takten verrathen ihre Angst, ohne aus der allgemeinen Form des Sazzes zu weichen, dem wir sie vielmehr auf den ersten Blik gleichförmig finden.

Jezt fallen die Ritter ein, die bestimmt wissen, daß sie hier ist: „Lenoren suchen wir!“ Die Bewegung der Begleitung nimmt hier einen festen Gang in punktirten Achteln, (marschmäßig) doch nur von der Länge eines Taktes — die Ritter machen nicht viel Umstände.

Rose, durch das kurze und bestimmte Andonnern der Ritter ausser Fassung gebracht, antwortet zitternd und monolonisch plappernd in Sechzehntheilen:

Lenoren giebt es viele
Welch' eine suchet ihr?

Sehr artig, daß die Instrumente, welche die Worte der Ritter:

„Lenoren suchen wir.“

so kräftig begleiteten, nun bei dem ängstlichen Plappern Rosens mit einemmale verstummen, und den zweiten Takt nur in zwei abgestoßenen Achteln ganz schwach begleiten, als wenn sie sich nicht mitzusprechen trauten.

Der Seneschall fällt ihr aufgebracht in die Rede:

Lenore von Wallis ist hier!

Jezt fällt Karados mit ein, und beide singen mit Begleitung der Instrumente, die mit ihren Stimmen gehen:

Und diese suchen wir.

Noch einmal verläugnet sie Rose: Ihr seht, sie ist nicht hier! Der Seneschall und Karados fragen abwechselnd „nicht hier? Rose antwortet eben so kurz: Nicht hier.

Nun wird der Wortwechsel heftiger. Die Violinen reißen in auf- und absteigenden 32theilläufern durch, Bratschen und Bässe tremoliren, erstere in 32, leztere in 16theilen. Die Singstimmen schwazzend Sylbe auf Sechzehntheil:

„Wir wissen, sie ist hier“

Rose.

Ihr seht, sie ist nicht hier!

Karados. } Wir wissen, sie ist hier!
Seneschall. }

Rose.

Ihr seht, sie ist nicht hier.

Karados.

Herr Seneschall! ruft ihr!

Sanft tändelndes Allegretto $\frac{3}{4}$ nicht ohne Leichtfertigkeit und Ironie, die immer zunimmt und in Bitterkeit übergehen würde, wenn der komische Seneschall im Ernste bitter werden könnte, der bei sich seinen Reden überhaupt weit weniger denkt, als er sagt:

Lenore! der Lenoren gepriesne Kron' und Zier

Dein Einziger — nekkend genug, daß der Komponist dieses „dein Einziger“ dreimal wiederholt — ist hier!

Schmerzliche Erinnerungen blizzen jezt in Karados auf:

„O! Name, den du mir, Treulose gabst!

Mir Thoren, Betrognen glaubt ich dir.“

Der Gang der Begleitung nimmt hier eine andre Farbe an, wird stokkender, wilder. Nur da,

wo der Seneschall den Fluß von Karados Reden und Empfindungen zum zweitenmale unterbricht, taucht die launige Bewegung der Begleitung noch einmal auf, versinkt aber bald wieder, während Karados fortfährt, seinen Empfindungen Luft zu machen, in ernste, kurz abgebrochene Noten, welche sehr schön die Festigkeit des Karakters des Karados in kräftigen Akkorden andeuten.

Ich | hielt, was ich ge | schworen treu | hieng mein Herz auf das Wort „Herz" ein Halter von vier Takten. Der erste ganz ohne Begleitung. Beim folgenden treten die Instrumente, die Geigen, die Akkorde in Achteln mit der Vorstechpause angebend, ein. Der Seneschall sieht seine Mühe unbelohnt. Etwas unwillig:

Ich rufe tauben Ohren
Ihr Ritter rufet ihr!

Mit bebender Stimme ruft jezt Karados selbst.

Lenore tritt auf. Ein Vivace (⅔) begleitet ihr unbefangenes Erscheinen, das sich bald in Staunen verwandelt:

Wie? ruft ihr?

vom Ton ihrer Stimme erschüttert, von wechselnden Gefühlen durchströmt, beginnt Karados unter einem stürmenden Allegro (F dur $\frac{4}{4}$)

Mein Busen ist zerrissen
Von Lieb' und Rachbegier.

Der Seneschall parodirt die Stelle augenbliklich:

O süßer Angelbissen!
Das Fischlein schnappt nach dir.

Trokken und fest fragt Lenore in fast unbeweglicher Melodie, von Viertelnoten und halben Schlägen:

„Und darf Lenore wissen,
Was man verlangt von ihr.

Karados und der Seneschall paradiren sie in derselben Notenbewegung:

Sie soll sich schnell entschließen
Mit uns zu ziehn von hier.

Abwechselndes Fragen und Antworten: Mit Euch? „mit uns!" wohin? „nach Hof" wofür?

Karados bei alle seinem Zorne hat doch nicht das Herz es ihr selbst zu sagen, und bit-

tet den Seneschall: Ich kann nicht. Sagt es ihr.

Der Seneschall schikte sich auch dazu an in einem sanften Andantino ($\frac{6}{8}$ F dur) etwas ironisch zeremoniös.

So höre, holdselige, süße Lenore,
Wenn morgen mit rosigen Fingern Aurore.

Hier unterbricht ihn Lenore in schnellen Noten und ununterbrochen, ohne melodische Begleitung, blos von dem Akkord in einer haltenden Taktnote gestüzt:

O laßt Auroren in Ruh
Und redet gradezu.

Aber der Seneschall faßt seine zärtliche Schäfermelodie wieder auf:

„Das morgende Pfauenfest wird sich erneuern,
Die Siege des tapfern Karados zu feiern."

Lenore.

Wohl wäre die Wollenspinnerin
Zum Glanze des Festes ein hoher Gewinn!

Seneschall.

Zugleich wird dem Ritter die lieblichste Braut
Im Beiseyn des Königs und Hofes getraut.

Das hatte sie doch nicht erwartet. — Pause von drei Takten, in der die Instrumente ihr Erschrekken, ihre Fassungslosigkeit ausdrükken. Dann fragt sie, mit Bitterkeit und ohne alle Begleitung rezitirend, in einem abwärts gehenden Fragakzente, als erstürb ihr vor Verdruß der Ton, den sie nicht zu halten vermag, auf der Zunge:

Mich wollt ihr als Zeugin?
Herr Ritter ich bin eure gehorsame Dienerin.

und nun bereitet sich eine interessante Szene. Ein Allegro Vivace aus B dur $\frac{4}{4}$ malt ein herannahendes Gewitter, und in den Gemüthern der Handelnden stürmt es eben so schreklich.

Seneschall.

Schon treiben die Wolken, schon tobt das Gewitter.

Karados. (leise zum Seneschall.)

Sie bebt, sie erstarrt, sie wird blaß und roth.

Lenore.

Es ist zu grausam, es ist zu bitter.

Rose.

Es ist unedel für einen Ritter.

Karados und Seneschall.

Es ist des Königs Gebot.

Lenore.

O warum bin ich nicht todt?

Nach einigem Wortwechsel zieht jezt der Seneschall die schriftliche Ladung des Königs hervor, unter den ersten zwei Takten eines Mästoso $\frac{2}{4}$, und liest mit ironischen Unterbrechungen:

„Dem Ritter Karados" (ironisch fragend)
Kennt ihr ihn?
Er kennt die treue Walliserin.
„Und dem Seneschall von Queux"
(ironisch zu Lenoren) Eurem demûthigen Diener —
„Ertheilen wir Befehl, ohne Verweilen
„Mit Lenoren von Wallis"

(Rose und Lenore unterbrechen ihn mit dem Schrekkensausruf o weh! der hier den Endreim auf den Seneschall von Queux abgeben muß.)

„an unsern Hof zu eilen."
Unterschrieben, seht nur hin,
Der König und die Königin.

Jezt tritt ein Presto in C dur ein. Der Se-

neschall beobachtet während der ersten Takte Lenoren, und sagt jezt wirklich mit Hohn:

Lache! Lache! Spott und Scherz!

Vortrefflich ist das harmoniereiche Tutti dieses Sazzes:

Banges Dunkel dekt die Erde
Die Wellen wogen auf und ab.

Die Instrumentazion malt in starren halben Schlägen zwischen Viertelnoten in düstern Harmonien das Dunkel der ersten Zeile, und bei „die Wellen wogen auf und ab in bewegenden Achtelfiguren das Brausen der Wellen und moduliren in Es um den Donner zu malen, nach vier Takten in der frischen Tonart mit schreklichem Unisono: Die Donner rasseln, bei den Worten: „Es prasseln die Blizze" sieht man sie in den abgestoßenen Achtelfiguren herabfahren.

Blaß bebt die Hirtin auf vom stillen Sizze
Der lang ihr Trost und Ruhe gab.

Auf diesen Sturm ein Adagio $\frac{3}{4}$ in der stumpfen Tonart as dur:

Da starrt sie leblos bei der Heerde
Die Liebe weint am frühen Grab.

Bald abwechselnd mit den Sopranen, Baß und Tenor, bald zusammen vierstimmig gesungen.

Und nun der wilde leidenschaftliche tobende Schlußsaz (Presto c dur):

Und mit frohlokkender Geberde

Sehn Hohn und Rache stolz herab.

Ein wahres Meisterstük des Komponisten von tiefer Gelehrsamkeit, und dabei außerordentlichem Effekt. Es fällt an und erschüttert den Hörer bis aufs Mark, wie wenn Bliz und Donnerschlag mit einemmal vor ihm niederfallen. Man fühlt, daß Zumsteeg in ihm dem bekannten Schlußkore des ersten Akts des D. giovanni von Mozart glüklich nachzufliegen suchte: Trema, trema scelerato.

Der zweite Akt beginnt mit einer großen Arie der Lenore, in der sie ihr unglükliches Loos beklagt, den Tod sich wünscht. Sie ist eines der vollendetsten musikalischen Seelengemälde. Das Ritornell ein Allegro von 28 Takten, welche zugleich als Einleitung des zweiten Aufzugs dienen kann ($\frac{4}{4}$ E moll) fängt mit Rüknoten der Violinen in der Dominante an, und einen Takt darauf treten die Bässe Fortissimo mit der ganzen Schlagnote c ein, was zu dem obern h das noch in diesen Takt herüberrükt, ein erschütterndes Zusammentreffen bewirkt. Dieses dissonirende Treiben und Toben bezeichnet die Gemüthsunruhe, die sich endlich

in den lezten fünf Takten von halben und ganzen Noten in verzweifelnde Resignazion auflößt; und nun tritt die Singstimme — nicht wie das Ritornell zu erwarten berechtigte, in eine Bravourarie — sondern in ein schmelzendes Adagio (E dur $\frac{3}{4}$) ein.

So fahre hin, des Himmels lezte Gabe
Eitle Hoffnung fahre hin!

Kurzer Solosaz von zwei Takten der in E moll leitet. Aber frappant ist nun im folgenden Takte, wo die Singstimme in E hält, die untergelegte Harmonie der Begleitung von C dur, wodurch die Tonika zur großen Terz wird.

„Elend ist mein Loos!"

Schaurig ergreifend, wie der Sinn der Worte ist die ebenbemerkte Begleitung und hier allmächtig pakkend:

„Elend das ich nicht verschuldet habe,"

Bei dieser Repetizion geht die Begleitung gleichen Schrittes mit der Melodie in E moll, verhallt aber auf der Quinte der Dominante h. Gleich im folgenden Takte wechselt die große Terz wieder mit der kleinen, worauf die Singstimme die beiden ersten Verse wieder aufholt.

Ein Allegro agitato in E mol $\frac{2}{4}$ malt die wiederkehrenden Kämpfe des Gemüths. Es ist

auf geschikte Mimik der Darstellerin vorzüglich berechnet. — (Ueberhaupt muß Lenore eine gute Schauspielerin und keine gewöhnliche Operistin seyn.) Nach 18 Takten fällt die Singstimme ein, und nun wird es erst eine — wie wohl sehr moderne — Bravourarie.

„Alle Leiden stürmen auf mich los!
Wehe! weh mir Armen!
Mutter Erde hab Erbarmen
Nimm mich auf in deinen Schooß!"

Die folgende Arie des Seneschall — Allegro vivace Es dur $\frac{4}{4}$ — „Seht, wenn unter dem Geflügel ꝛc. ist äußerst komisch und voll muthwilliger Laune, die sich in der Nachahmung des Pfauengeschreis „Pfau! Pfau! (c, es, 𝄐 es, g, 𝄐) beinahe überspringt.

No. 3. Große Arie des Karados (Larghetto, c dur $\frac{4}{4}$) in welcher er das unglükliche Loos des Kriegers schildert:

Mit Wehmuth legt in stiller Heimath Schoos
Der Krieger seine Waffen nieder
Die Ströme Blut, die er vergoß,
Vergießt sein wundes Herz jezt wieder.

Uebergang einer wilden malenden Begleitung in Es dur zu den Worten:

Noch sieht er schaudernd Brüder
Von Brüderhänden fallen;
Noch hört er banges Angstgeschrei
In seiner Seele wiederhallen
Mit fremden flieh'n auch seine Freuden
Für jedes Glük des Lebens ist er todt. —

Jezt ertönt in einem Allegro vivace der kriegerische Aufruf der Allarm-Trompete 4 Takte Solo, dann mit einfallender Sekondtrompete und andern Instrumenten, kurzes Rezitativ:

Doch hört! die Kriegstrompeten schallen;

Wiederholtes Solo der Allarm-Trompete:

Er rafft sich muthvoll auf und sucht aufs neu
Der Völker und sein eignes Leiden:
Die Ehre folgt dem höheren Gebot.

Allegretto $\frac{3}{4}$

Die Liebe folgt nur den süßeren Tönen
Herzinniger Neigung, entzükkendes Sehnen
Ist ihr willkommenes Aufgebot.

No. 4. und 5. Melodische Arien des Schuzgeists, der als Harfner vor dem König erscheint. Andante $\frac{6}{8}$ erstere aus E, die andre aus g dur.

No. 7. Komische Arie des Seneschall, in der er die anwesenden Ritter mit der bevorstehenden Probe nekt. G dur vivace $\frac{4}{4}$.

No. 9. Feierlicher Marsch, während die Damen hereintreten.

Naiv ist der Gedanke des Komponisten, daß er die beiden ersten Verse von der Arie des Harfners No. 10. als Prosa behandelt:

Geschwind ihr Damen! ich bitte,
Man sendet aus fernem Land,

nun fährt er singend fort:

Der Schönsten aus eurer Mitte
Dies köstliche Gewand.

Jezt unterbrechen ihn die Damen (sprechend)

Ist dem so? wird der Schönsten der Mantel zugestellt?

und der Harfner antwortet singend:

Der Schönsten ja der Schönsten in der Welt.

Diese Worte werden von den Rittern kormäßig wiederholt. Jezt beginnt die verfängliche Mantelprobe (No. 11 — 13.) wobei der Seneschall die Hauptrolle spielt und seinen Wiz nicht spart, den er seit Jahren eingebracht. Die Musik ist karakteristisch. Der Karakter des

Seneschall und vorzüglich des Harfners, sind durchaus vortrefflich gehalten.

Nr. 14. Arie, in der aus erwachtem Mitleidsgefühl, Karados Lenoren zur Flucht räth; da die sonst unbescholtensten Damen, selbst die Königin nicht die Probe bestanden, wie wird es dir ergehen. Diese Ueberlegung ist bei Karados vorhergegangen und aus ihr die Arie entwikkelt, die ganz ex abrupto ohne Ritornell, nur mit einigen vorgeschlagnen Noten des Violonzell beginnt. (Allegro agitato, g moll $\frac{4}{4}$) Lenore flieh! Dir droht Leiden, bitterer als der Tod! — Gefühl der Schande. Im Larghetto $\frac{3}{8}$:

Sie hat mich verlassen,
Ich wollte sie hassen
Vergebne Müh!
Noch fesseln mich an sie:
Geheime Bande."

spricht sich sein inneres Gefühl aus, das die Warnung hervorbrachte, und die er nun noch einmal im wiederkehrenden ersten Zeitmaaße wiederholt.

Im folgenden Duett (No. 15. Andante E dur $\frac{2}{4}$) zwischen Lenoren und der Köni-

gin befielt ihr diese den Mantel umzulegen, und wird, bei wiederholtem Weigern Lenorens heftig — was sehr gut durch den schnellern Sechsachteltakt und Abstoßen der Noten bezeichnet ist:

Wozu so viele Grimmassen?
Geh! lege den Mantel um!
Und wenn —

hier stokt sie, und scheint nur mit Mühe irgend eine Bosheit, die sie ihr sagen wollte, zu unterdrükken — die sie endlich in den Nachsaz verwandelt:

Wenn er dir anders wird passen,
So ist er dein Eigenthum.

Der Seneschall legt ihr nun (No. 16. Allegro Moderato C dur) den Mantel um, der ihr vollkommen paßt, was durch die Akkorde mit den Zwischenpausen bezeichnet wird, von denen Melodie und Baß durch 7 Takt immer die Note des Grundtons C behaupten.

No. 17. Liebevoller Gesang des Karados:

„Heilge Treue!
Schöner Seelen
Reinste Weihe!" ꝛc.

reich an Melodie und kräftigen Harmonien, so ganz aus dem Tiefsten der Seele gequollen; gewiß

wiß eines der schönsten Stükke dieser Oper, das die folgenden Nummern, mit der es so ganz im Widerspruche steht, desto bemerkbarer macht; denn in ihr (Andante $\frac{3}{4}$) redet die erbitterte Königin Lenoren höhnisch an:

Das Fräulein habe die Gnade
Rundum sich umzudrehn.

Sie glaubt, daß dadurch der Mantel auffliegen und sie noch beschämen werde, befiehlt ihr mehrere Gänge hin und her zu machen, aber zu ihrem größten Verdruß besteht sie auch diese Probe, und der Kor der Ritter fällt mit seinen kräftigen Bässen ein:

Da geht sie ohne Tadel!
Vom Siegesmantel umweht.
Seht wie der schönste Adel
Die strengste Probe besteht.

No. 19. zärtliches Duett der wechselseitigen Verständigung und Wiedvereinigung zwischen Lenore und Karados. (Andantino, A dur $\frac{3}{8}$.) Sanftfließende Melodie, leicht, herzlich.

Jezt naht sich auch der Harfner (No. 20. Andante sostenuto B dur $\frac{2}{4}$). Die Hörner fangen mit dem in vierachtel getheilten Grundtone den ersten Takt Soli unisono an, um auf etwas Großes vorzubereiten.

Kennst du mich mein Kind?

Lenore.

Ich sinne.

Harfner.

Du sahst mich

Lenore. (ihn plözlich erkennend)

Im Pilgerkleid.

Harfner.

Was sang ich dir immer?

Jezt wird die Melodie von No. 2. im ersten Akte aufgeholt:

Lenore.

Spinne Lenore! spinne!
Du spinnst dein Ehrenkleid.

Harfner.

Du hast es gesponnen!
Dies köstliche Gewand,
Das du vor allen gewonnen
Spannst du mit eigener Hand.

No. 21. Komische Szene mit dem Seneschall und dem Orchester, an das er sich wendet, das Schiksal der Männer zu beklagen, und das lebhaft an die bekannte Szene des Kapellmeisters von Cimarosa erinnert, von dem

die Idee genommen ist, nur mit dem unbedeutenden Unterschiede, daß hier der Text wizziger, die Musik kräftiger, und für die Individualitä jedes Instruments, und seine Wirkung besser berechnet und unendlich reicher an neuen Erfindungen und Abwechslungen und folglich unterhaltender ist. Seitdem so viele Schauspieler und Sänger auf Intermezzos herumreisen, und gewöhnlich den allbekannten und allgehörten Kapellmeister von Cimarosa (oder Corazzi? denn er ist in Cimarosas theatralische Abentheuer nur eingelegt und wahrscheinlich viel älter) zum Besten geben, möchte ich der Abwechslung und des Bessern halber, jenen reisenden Solodirekzionen lieber diese Zumsteeg'sche Szene empfehlen; wenn es anders gut gethan ist, etwas zu solchem Zwekke zu empfehlen, wo es nicht immer die beste Behandlung erfährt. Vortrefflich ist der kanonische Schlußsaz, wo erst der Harfner und endlich da Ritterkor mit einstimmt:

„Der Mann sey Mann!

Kein Ungemach sey sein Tirann!

Er dulde stolz, was er nicht ändern kann!

No. 22. Bravourarie der Königin (Es dur spiritoso) in der sie in den Saal gestürmt kömmt, die Ritter ausschimpft, und sich mit ziemlich gemeiner Wuth in Erfindung von Schimpfnamen erschöpft.

No. 24. Der Final. In welchem nun auch an die Ritter die Ehrenprobe kömmt. Die Damen bestehen nun auf Beschämung der Männer, und diese bitten mit verstellter Demuth um Gnade, während die Damen den Harfner bestürmen: „Strafe! Strafe! selbst die Reue soll der Strafe nicht entgehn" und endlich sogar in einem schmeichelhaften Allegretto ($\frac{6}{8}$ g dur) beschwazzen:

Lieblicher Sänger!
Weilet nicht länger!
Lasset die Wiedervergeltung geschehn!

Die Ritter pochen indessen mit ihrer Treue auf in einem meisterhaft behandelten Wechselgesange. Die Melodie geht immer in geraden Viertelnoten (g dur $\frac{4}{4}$ Molto vivace.):

Die Ritter. (Bässe)

Ich werde nicht verschütten.

Die Damen. (Soprane)

Gut! Gut!

Die Ritter. (Tenore)

Ich werde nicht verschütten!

Damen.

Gut! Gut!

u. s. w. mit steter Abwechslung der Stimmen untereinander.

Unter wechselnden Tempos, jedesmal dem Karakter des Paares angemessen, das sich probirt, und wo sich besonders die Seneschallin mit ihrem Manne auszeichnet, geht die Probe vor sich, wie wohl nicht nach Wunsche der Herren, denn der König verschüttet zuerst. Aeußerst komisch hat der Komponist die Stelle behandelt, wo der Seneschall den Becher faßt; besonders von den Worten an:

„Gieb her! — ich trinke — ich trinke!
Zum Geier! ich habe den Krampf in der
Hand.

Allegro: Es brennt ein Feuer. —

Das Zittern der Geigen. Endlich aber, mit möglichster Fassung, der aber die Begleitung widerspricht: Halt! halt! ich brings noch zu stand! Und nun das Zukken und Wanken von den Geigen gemalt.

Aber da sehe ich eine Stelle, die ich dem sonst so ästhetischen Dichter nicht zugetraut hätte. — Nun freilich, freilich! er mußte ja auf Horn reimen, und da läßt er die Seneschallin ihren Mann warnen:

Du wirst dich wahrlich besprizzen
Von hinten und von vorn!

Dank ist der Dichter unserm delikaten Zumsteeg schuldig, daß er über die Stelle leicht weggeschlüpft und das von hinten und von vorn nicht zu größerer Belustigung eines ehrsamen Publikums, wieder von vorn anfängt, wozu sich ein Wiener Opernkomponist an der Wieden nicht eben lange nöthigen ließ. Aber dergleichen Sachen lassen sich mit Ehren nicht gut zweimal sagen. *) Der Seneschall läßt das Horn fallen, und die Damen:

„Da liegt das schöne Horn!"

Karados leert endlich das Horn auf einem Zug, ohne einen Tropfen zu verschütten, und besteht also einzig die Probe. Vortrefflicher Wechselgesang aller Anwesenden:

---

*) Ich erinnere mich eines alten Buches: Der lustige Redner, worin sich zu größerer Gemüthsergözzung der Leser eine Trauungsrede befand. Der Redner hatte sich die Worte angewöhnt: hinten und vorn, die er denn allenthalben mit einmischte; z. B. werthgeschäzte Junfer Braut hinten und und vorn! Die weil Sie wünschen in den heiligen Ehestand zu treten, hinten und vorn, so wünsche ich — doch genug! über genug!

Damen.

Unter Tausenden ist einer
Treue! deiner Palmen werth!

Ritter.

Unter Tausenden ist eine
Treue, deiner Palmen werth!

Damen.

Doch von Tausenden ist keine,
Die ein treues Herz nicht ehrt.

Ritter.

Doch von Tausenden ist keiner,
Der ein treues Herz nicht ehrt.

Brillanter Schlußkor. (Presto $\frac{2}{4}$ D dur.)

Preise treuer Liebe Lohn
Froh vereinter Kor!
Hebe mit tausendstimmigem Ton
Sie zu den Sternen empor.

Die Mannigfaltigkeit bei aller Einheit macht dem Komponisten Ehre, und erhebt das Werk zu dem klassischen seiner Gattung. Die ganze Behandlung dieses Singspiels hat bei aller Laune und musikalischen Frivolité immer etwas sehr Reinliches, das nie zwischen der Sentimentali-

te, die über das Stük waltet, einen Bruch bemerkbar macht, sondern die Laune aufs glüklichste damit verschmelzt. Eine Vollkommenheit, die der Gattung der heroischkomischen Oper so unumgänglich nöthig ist, und wovon die mehrsten Komponisten solcher Opern selten Begriff zu haben scheinen. Sie sondern Ernst und Scherz scharf von einander, und die Oper verliert alle Einheit. Ich nehme alle gewöhnlichen heroischkomischen Opern zum Beleg, ob nicht größtentheils zwei ganz verschiedne Schreibarten darin obwalten, und ob die ernsten Parthien nicht mehr als Einlagen in eine Harlekinade oder umgekehrt erscheinen?

Zumsteeg hat sowohl in dieser als der vorhergehenden Oper gezeigt, wie beide entgegenstehende Empfindungen in ein edles Ganze vereint werden können, um den Totaleindruk einer angenehmen Empfindung hervorzubringen, ohne den Kreis des Vergnügens gebildeter Gemüther zu überschreiten.

Elbondokani.

Singspiel, nach dem Französischen bearbeitet von Haug.

Diese Oper — der Schwanengesang unsers Zumsteegs, wurde erst nach seinem Tode bekannt. Partitur und Klavierauszug — leztern mit einer schönen Titelvignette zu drei und auf besserm Papier zu sechs Thaler — verkaufte die Wittwe des Verstorbenen.

Die Poesie, zu der eine bekannte französische Oper von Boiledieus Komposizion — ein unbedeutendes Machwerk — Le Calif de Bagdad — den Stoff lieferte — ist, wie von einem Dichter wie Haug zu erwarten steht, dem die deutsche Dichtkunst schon so manches schöne Lied, manches wizzige Epigram verdankt, vortrefflich und gewiß besser als vielleicht sieben Achttheile der gewöhnlichen deutschen Operntexte.

Die Ouverture ist kein durchgeführter Simfoniesaz; Zumsteeg war auch wissenschaftlich gebildet genug, um seine Sphäre richtig aufzufinden: Hier ist ein fantasiereiches Gemisch mannigfaltiger und zum Theil seltsamer Anklänge und Anregungen, das an sich, aus seiner Stelle gerissen, keinen hohen Werth hat, aber mit

vollem Orchester die beabsichtigte Wirkung sicher erreicht.

Das erste Duett ist einfach, hat ganz den angemessenen Ausdruk und die verschiedenen Karaktere der beiden Mädchen sind sehr bestimmt und gut durch die Musik beleuchtet. Da die Oper selbst nicht von bedeutendem Umfang ist, so war es von Zumsteeg sehr gut gethan, keine große imponirende Introdukzion zu schreiben; und so wie Mozarts Introdukzion zur Zauberflöte ein Muster für größere Opern romantischer Gattung ist, so kann diese eine für kleinere Konversazionsopern abgeben.

Die Szene, wo die Liebeserklärungen der meisten europäischen Nazionen nachgeahmt werden, ist sehr gut behandelt, und der Komponist hat jede an ihren Nazionalkarakterzügen — vorzüglich die Italiener kenntlich gemacht.

In dem kleinen Liede der Lemaide: „Sey mir ein Sohn der Götter" — ist Zumsteeg ganz in seiner Heimath. Das Lied ist ein kleines Meisterstük, von Zartheit und Innigkeit in wenig Zeilen zusammengedrängt.

Auch der Final hat sehr glänzende Parthien. Das Ganze ist auf seine Wirkung gut berechnet,

die gewiß nie verfehlt wird. In dieser Oper ist die Komposizion bei weitem theatralischer, als den beiden vorhergehenden, und deutlich geht aus ihr das Resultat hervor: Zumsteeg würde beim Fortwandeln auf diesem Wege der ersten Operkomponisten Deutschlands einer geworden seyn, wär ihm der Tod nicht schon so früh auf diesem Wege entgegengekommen.

Als Kirchenkomponist hat er vorzüglich ausgezeichnete Verdienste, und dieses Genus war wohl sein eigentliches. Seine Messe und die Trauerkantate die er in wenigen Stunden schrieb *) geben so wie seine Kantaten, die in

---

*) Sie ist zur Begräbnißfeier des Grafen von Zeppelin geschrieben. Alle Umstände drängten sich damals so zusammen, daß Zumsteeg von seiner Partitur Blatt für Blatt abgeben mußte, um sie in die einzelnen Stimmen zu schreiben, und vor ihrer Aufführung eine Probe veranstalten zu können. Dieser Eilfertigkeit ungeachtet hält dieses Werkchen — ein schönes Seitenstük zu seinen Gesängen der Wehmuth — die Kritik aus und athmet den hohen Geist, der seine übrigen Werke bezeichnet.

dieser Biografie schon früher mit ihren Anfangsworten aufgeführt sind, die glänzendsten Beweise. Sie sind sämmtlich im Breitkopf und Härtelschen Verlage in Partitur gedrukt erschienen.

Seine allgemeinste rühmlichste Bekanntschaft beim musikalischen Publikum machte er aber vorzüglich durch seine

Romanzen, Balladen und Lieder.

Allgemein sind sie gekannt, allgemein beliebt. Sey es, daß bei dem größern Publikum die Gedichte ihnen Eingang verschaffen, oder daß sie vom Gebildetern, die ihren musikalischen Werth schäzten, der Menge mitgetheilt wurden, die an beiden Geschmak fand.

Sie sind eine ganz eigne Gattung der Komposizion, in denen Zumsteeg bis jezt auch unnachahmlich und unübertroffen geblieben. Sie führen, nebst der lebendigen Darstellung der in den Erzählungen vorübergeführten Gegenstände, auch das darin waltende Gefühl in alle seinen vorkommenden Abstufungen in größter Vollendung durch. Tonart, Harmonie, Zeitmaaß, Takt, Melodie, Notenfiguren alles ist dem Ausdruk des Darzustellenden entsprechend, ohne durch seine Mannigfaltigkeit den Bezug zur Einheit des Ganzen zu verlezzen, mit strenger Vorsicht gewählt und weiser Oekonomie angebracht.

Uebrigens erfordern sie — soll ihr Vortrag nicht ermüden, und wirklich den verlangten Genuß hervorbringen — eine außerordentliche Präzision und strenges Binden an alle, auch die unbedeutend scheinenden Vorschriften des Komponisten, gefühlvollen Vortrag und ein gesundes und tönendes Organ des Gesangs und der Deklamazion. — In dieser Hinsicht wollen sie wie gute Deklamazionsstükke vorher einstudirt seyn. Und in der That, auch der geübte Deklamator hat zu thun, wenn er mit dem Vortrag eines solchen Stüks, das oft seine Stunde füllt, durchaus interessiren, und besonders am Ende mit Energie schließen will.

Auch nicht für alle Zirkel, und zu jeder Zeit paßt ihr Vortrag unbedingt, und eine gewisse Stimmung muß bei den Zuhörern vorausgesezt, oder vorher erregt werden.

In gebildeten Zirkeln, wo eine gewisse Gleichförmigkeit heitrer Stimmung — für jeden Anklang der Künste gleich empfänglich, herrscht, die noch nicht von jovialer Laune übersprungen ist, und vor dem Vortrage anderer Stükke der muntern Gattung, sprechen sie am Besten an. Nach dem Vortrage solcher Stükke, die den Zirkel schon simpathetisch angelächelt, die Herzen für die Anklänge der Wehmuth und des Ernstes verschlossen haben, gelingen sie nicht mehr.

Dann erfordern sie eine gewisse Aufmerksamkeit der Zuhörer, die den vortragenden Künstler selbst ermuntern muß.

Ich rathe daher jedem, der eine Gesellschaft mit dem Vortrag einer zumal der größern Zumsteeg'schen Balladen unterhalten will, unbedingt auf folgende Momente strenge Rüksicht zu nehmen.

1) Die Musik gut einzustudiren, oder mit Beihülfe eines geübten Meisters — nicht jedes Klaviermeisters — öfters durchzugehen, und den Vortrag des Gesanges und der Deklamazion besonders gut einzulernen, durch gehörigen Ausdruk, Mannigfaltigkeit, Umfang und Stärke der Betonung das Interesse zu fesseln. Bevor ein solches Stük nicht recht gut in unsrer Gewalt ist, sollen wir ja nicht eitel seyn, einen gebildeten Zirkel mit unvollendetem Vortrag eine Stunde zu peinigen. Es ist wirklich keine kleine Marter für ein gebildetes Ohr einem schlechten Vortrag einer Lenore eine ganze Stunde lang zuzuhören, und doch am Ende der schönen Vorträgerin applaudiren zu müssen. Junge Dämchen haben besonders häufig die Art oder Unart, wenn sie kaum Noten und Text fertig lesen können, sogleich die Aufmerksamkeit des

Zirkels auf eine Stunde aufs unbarmherzigste in Anspruch zu nehmen. Eine kleine Kanzonette hört man ja wohl mit an — aber so eine Büßende, oder Lenore — schlecht vorgetragen — Ach! ich erinnere mich noch der fürchterlichen Abendstunden bei der Gräfin * * * wo ich diese beiden Balladen hintereinander von einem Fräulein aus der Nachbarschaft abhalten, und am Ende dennoch applaudiren mußte, daß mir die Thränen in den Augen standen.

2) Genau auf den Zirkel Rüksicht zu nehmen, in dem man damit auftreten will. Bei Leuten, die gern scherzen, nicht leicht bei einem und demselben Gegenstande mit anhaltender Lust und Liebe verweilen, und gern von einem zum andern hüpfen, sind dergleichen Sachen nicht angewendet. Ein Liedchen, ein Walzer, oder ein Sterkelsches Butterbrödchen, ein Schustersches Quodlibet ist dort eher an seinem Plazze. Merkt man, daß die Spannung der Zuhörer, bei aller Anstrengung von unsrer Seite nachläßt, so breche man lieber auf irgend eine schikliche Art ab, denn für den Vortrager kann es keine größre Marter geben, als kalte Aufnahme seiner Mühe, wenn man vom Instrumente weggeht, mit einander zu

sprechen anfängt, u. s. f. Man ermüdet dann schnell. Die Worte ersterben, und der Vortrag wird lästig und verunglükt. Oder — hast du Resignazion genug, bei vollem Bewußtseyn deiner Kunst, dich über diese Kälte wegzusezzen, so lerne sie mit einer Anstrengung erkaufen, die kein Taglöhner mit seiner sauern Arbeit mit dir tauschen würde.

3) Man lasse sich nicht durch Beifall oder Ermunterung verführen, mehr als eine große Ballade in einem und demselben Zirkel zu geben. Es ermüdet, und man verdirbt gewöhnlich, mit der zweiten, was man mit der ersten gut gemacht hat. Auch gehört schon ein gutes Ausdauern zu einem, vielmehr zu zwei solcher Stükken.

4) Beobachte man seine eigne Stimmung, ob man ohne ihr Gewalt anzuthun, zu einem solchen Vortrage geeignet sey. Es giebt Situazionen, wo uns durchaus nichts Ernsthaftes gelingt; oder wir müssen, wie besoldete Schauspieler, uns in jedes Gefühl zwingen, und das ist Marter.

5) Gemischte Gesellschaften taugen nicht zu solchen ernsten Stükken. Man gebe sie entweder

der in einem großen Auditorium, das sich versammlet hat, deklamatorische Stükke zu hören, oder in einem engen Zirkel von bekannten Kunstliebhaben, von denen man überzeugt ist, daß sie wirklich an unserm Vortrag Antheil nehmen, und mit Liebe dem Komponisten nachzufühlen streben, oder man begeistre sich mit diesen gefühlvollen Meisterwerken in heiligen einsamen Stunden allein, wo uns die Stimmung des Gemüths zu ihnen ruft, lasse mit jenen tief aus der Seele gequollenen Noten, seine Gefühle mit ausströmen, ehe man sie der Profanazion des Neides, der hämischen Kritik, oder des kalten Belächelns Preiß giebt.

Die Anzahl sowohl als die hinlängliche Bekanntschaft des Publikums mit diesen Meisterwerken verbinder mich, nicht bei allen und jeden in ein genaues Detail zu gehen, was auch gegen den Zwek dieses Buches seyn würde, obwohl jedes dieser Stükke reichen Stoff zum Studium für den Künstler enthält.

Am bekanntesten unter allen hat sich gewiß

Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn

gemacht. Das Gedicht von Bürger — ein

wahres Volksgedicht — ein veredeltes Bänkelsängerlied, bei dem nur das Wachstuchbild fehlt, mußte dieser vortrefflichen, mit Recht allgemein geschäzten Musik die allgemein günstige Aufnahme verschaffen, in der sie sich von ihrem Bekanntwerden, das noch in Zumsteegs frühere Periode gehört, bis jezt erhalten hat, und gewiß erhalten wird, so lange sich der Geschmak an schönen Balladen erhält.

Der Eingang kündigt gleich mit Schauer in der dumpfen Tonart F moll und dem gewichtigten $\frac{6}{4}$ Takt im hohlen Unisono den Spuk an, den der Vers erzählt:

„Im Garten des Pfarrers von Taubenhayn
Gehts irr bei der Nacht in der Laube“

Bang schleichend und dabei so verhalten grausig, als wenn uns bei Mondenlicht die Haare zu Berge stehen, wenn wir etwas Unheimliches zu vernehmen glauben, ist das Hin- und Herschleichen der Unisoni in den höhern Oktaven in As dur im gleich nachfolgenden Sazze:

Es schleicht ein Flämmchen am Unkenteich
Das zittert und flimmert so traurig
Da ist ein Pläzchen da wächst kein Gras
Das wird vom Thau und Regen nicht naß.

Hohl und vereinzelt. Schön gemalt mit der Neigung in ges, und den tremolirenden Sechzehntheilfiguren ist die Stelle:

Da wehen die Lüftchen so schaurig.

Man fühlt das Wehen kalter Lüftchen, in des Pfarrers verwildertem Garten in der feuchten Laube.

Sanft und traulich erzählend der folgende Abschnitt in F dur $\frac{2}{4}$:

Des Pfarrers Tochter zu Taubenhayn
War schuldlos wie ein Täubchen.

Welch romantische Melodie zu den Versen:

„Von drüben herüber von drüben herab
Dort jenseits des Baches am Hügel"

und den folgenden, die einerlei Gefühl halten. $\frac{6}{8}$ F dur.

Ich übergehe die folgenden Stellen, zumal die der schreklichen Leidenschaft des Vaters:

Er hieb sie das schallte so schreklich und laut
Er hieb ihre sammtene Lilienhaut
Voll schwellender blutiger Striemen.

Man kennt sie, und sie bieten sich auch auf den ersten Blik dar. Der fürchterlichen Malerei des Verses:

„Sie kratzte mit blutigen Nägeln ein Grab"

in Es moll ist schon Erwähnung geschehen. Wirklich empörend ist der Ausruf bezeichnet:

O Jesu! mein Heiland was hab ich gethan!

Daß die Romanze eben so schließt, wie sie begann, ist der Natur der Sache sehr angemessen, denn die Spukerei ist in den lezten Versen wiederholt. Der Dichter hat dem Komponisten gute Gelegenheit gegeben seine Komposizion zu konzentriren, und immer wieder auf den herrschenden Hauptgedanken zurükzuführen. Was nach Erzählung der Spukerei folgt vom zweiten Verse bis zum vorlezten ist ja doch nur Erzählung ihrer Veranlassung, und die beiden leztern erklären den Spuk, der in beiden ersten erzählt wurde.

Die Büßende.

Ballade von Stollberg. Ihr sanfter Gang und die duldende Schwermuth mit der glüklichen Entwikkelung geben ihr nicht nur ein höheres Interesse, sondern eben dieser glüklichen Entwikkelung verdankt sie ihren größern Beifall vor mancher andern. Zumsteeg scheint sie mit mehrerer Liebe gearbeitet zu haben. Sie hat mehr Wendung, fließendern Gesang und unend-

lich mehr Sanftheit als andere, wozu hauptsächlich der Umstand beiträgt, daß der Dichter nicht sowohl selbst erzählt, sondern vielmehr durch die handelnden Personen erzählen läßt, wodurch der Komponist mit ihnen nicht in unmittelbaren Kontakt kömmt, und folglich die Gefühle mehr anzeigen als ausmalen kann. Die Leiden der Büßenden interessiren, ihre Buse versöhnt mit ihrem Fehler, und die Versöhnung des Ritters versöhnt auch mit seiner Härte. Der erzählende Theil ist leicht und fließend behandelt, ohne dem Ausdrukke etwas zu vergeben; ich berühre nur den Moment, wo der fremde Ritter zur Wendeltreppe hinaufgeführt wird, wie schnell vorübergehend und doch wie treffend ist die Malerei dieser Stelle! Rührend und voll inniger Schwermuth ist die Stelle, wo man die Laute aus dem Kerker tönen hört, und der Trauerpsalm.

Ritter Karl von Eichenhorst.

oder

die Entführung.

Ballade von Bürger. Der Inhalt ist heroisch, und folglich von den vorhergehenden verschieden. Es fehlt ihr so wenig als andern an Ausdruk und origineller Wendung, doch läßt

der Gang der Dichtung, indem die Erzählung rascher vorschreitet, weniger Ausführung in der Musik zu, als in andern. Dafür gewährt sie mit der vorigen den Vortheil eines leichtern Vortrags und gewissen Gelingens.

Lenore.

Ballade von Bürger, und schon früher von André in Musik gesezt. Sie ist von bedeutender Länge, und es gereicht Zumsteeg unstreitig zu großem Verdienst, daß er seine untergelegte Klavirbegleitung so schön einzurichten verstand, daß weder der Vortrag der Singparthie für den Sänger zu mühsam, noch durch jene eine Ausdehnung erhielt, die den Zuhörer ermüden könnte. Man findet darin nicht eine einzige überflüssige Wiederholung oder ein Ritornell, das ohne Bedeutung wär. Die Schreibart ist, bei ihrer Korrektheit durchaus rein dramatisch, die Klavierbegleitung ungekünstelt, sprechend und an einigen Stellen äußerst frappant. Der ganze Plan ist meisterhaft angelegt, und mit genialer Einsicht und vielem Fleiße vom Anfange bis zum Schlusse ausgeführt.

Vortrefflich bezeichnend ist gleich der kurze aforistische Eingang, die in Form des Rezitativs behandelten Worte „bist untreu Wil-

helm oder todt? wie lange willst du säumen? und nun in marschmäßiger Bewegung forterzählend. „Er war mit König Friedrichs Macht ꝛc. Aeußerst frappant ist das bange Verhalten des lezten Verses: „ob er gesund geblieben? in A, der Quinte des zu Grunde liegenden Akkords D dur, wohin die aus G moll begonnene Strofe modulirte. Auf jeder Seite trifft man schöne und erhabene Stellen an. Meisterhaft ist die Darstellung Lenorens wilder Fantasie, besonders von der Stelle: O Mutter! Mutter hin ist hin! Verloren ist verloren! Ueberraschend der englische Tanz der armen Sünder am Hochgericht in den höhern Oktaven des schauerlich schneidenden Fis moll, als Einleitung zur Stelle:

Sieh da! sieh da am Hochgericht!
Tanzt um des Rades Spindel
Halb sichtbarlich bei Mondenlicht
Ein luftiges Gesindel.

Ganz originell ist der durch vier Takte laufende Triller in den tiefen Tönen unmittelbar nach den Worten:

„Das Hochzeitbette thut sich auf.“

Schauerlich schön der enharmonische Gang vom großen A bis ins Kontra A zwischen zwei Viertelnoten in einer zwei und dreißigtheil Figur zum stummen Ruhepunkte, zum Ausdruk der Stelle:

„Und hui! wars unter ihr herab
Verschwunden und versunken.“

Höchst frappant und wahr die gleich darauf folgende Stelle:

„Geheul! Geheul! aus hoher Luft!“

Wo die Verdopplung der Oktaven im Diskant: B . a, a a a a | a . | as . g, g g g g | g . | ges . f, f f f f | f . | eine erschütternde Wirkung abwechselnd mit dem Tenore hervorbringt.

Die Verlagshandlung hat diese Ballade (Preiß 2 Rthlr. auf Schweizerpapier 1 Rthlr. 16 auf gewöhnliches) mit zwei Vignetten, eine auf den Titel, die andre am Schlusse geziert, beide von der Meisterhand des geschikten W. Böhm.

Die Titelvignette: Lenore, ihren Kurassir Wilhem umschlungen, hinter ihm auf dem Pferde, das schnaubend und schäumend galloppirend

die Steine des Wegs hinter sich schleudert, blikt erschrokken und scheu, nach den verstümmelten, zerbrochenen Gerippen, zum Theil noch in ihre Armensünderlumpen gehüllt, in denen der Wind spielt, und die auf Wilhelms Einladung:

„Sa! sa Gesindel! hier komm hier!
Gesindel komm und folge mir!“

in wildfantastischen Gruppirungen von Rad und Galgen herunterpurzeln. Am schreklichsten nimmt sich das auf dem Rade sizzende Gerippe mit zerbrochenem Rükgrad im lang nachfliegenden Todtenkittel, das eben im Begriff ist, sich zu erheben, und schon den knöchernen Arm ausstrekt, und der Mörder, der mit dem Dolche in der Faust nachgeschwebt kömmt, und von dem der Unterleib sich im Todtenkittel zu verlieren scheint, wenn ihn die Justiz anders noch gelassen hat. — Wahrscheinlich ist er schon längst auf einem anatomischen Theater engagirt.

Die Schlußvignette: Kirchhof mit gesprengten Gräbern und aufgewühlten Leichensteinen, aus denen sich von allen Seiten gähnende Todtengerippe und halbverweste Leichname emporheben, und ihre knöchernen Arme krallend nach Lenoren ausstrekken, die vom Todes-Pfeil ihres schon zum Gerippe verwandelten Geliebten getrof-

fen; vom wildaufbäumenden Rappen in ein geöffnetes Grab sinkt.

Der Kontrast der Todtengerippe — die, als fromme Kristen auf dem Kirchhofe im Herrn entschlafen, weit ruhigere Fisiognomien haben, als jene Buben auf dem Rade — des wildschnaubenden Rappen, mit dem's jezt auch nicht mehr so ganz geheuer scheint — mit den griechischen Umrissen der sterbenden Lenore, macht einen wirklich empörenden Eindruk.

Hagars Klage in der Wüste Bersaba.

Die Empfindungen einer an sich unglüklichen Mutter bei dem Hinschmachten ihres einzigen Lieblings an einem öden verlassenen Orte, wie sich dieselben bald in den wehmuthsvollsten Unterredungen mit ihrem sterbenden Kinde, bald in heissen Thränen, Gebeten zur Vorsehung, bald in Ausdrükken, die an Verzweiflung grenzen, bald wieder in Vorstellungen einer noch möglichen Errettung äußern, welche das zärtliche Mutterherz gerne mit ihrem eigenen Tode erkaufen möchte, ist gewiß einer der erhabensten Gegenstände, wo-

mit ein Tonsezzer seine Muse beschäftigen kann: aber eine Reihe solcher Empfindungen aus der Seele einer solchen Mutter herauszuschreiben, und sie in einem edeln Style mit Wärme und Leben, in Tönen darzustellen, das ist nur Sache eines Tonsezzers, der mit dem Zauberstabe seines Genius die verborgenen Kräfte seiner Kunst sich nach Willkühr dienstbar machen kann; und deshalb gereicht schon die Wahl dieses vortrefflichen Gedichts dem Komponisten zum Verdienst, der in diesem Werke sein großes Talent von einer neuen Seite enthüllte. Er behauptete in der Komposizion dieses (15 Seiten langen) Singstüks eine Einheit der Tonart, die für die darin herrschende Einheit der Empfindungen nicht passender seyn könnte — C moll. — Der Ausdruk derselben ist so voll Erhabenheit und Natur, der Periodenbau so regelmäßig, die Deklamazion so richtig, die Farbengebung so düster und schauerlich schön, daß man sehr seiner Empfindungen Meister seyn müßte, um nicht zu Thränen hingerissen zu werden.

Dieses Urtheil im Allgemeinen läßt sich auf jede einzelne Stelle anwenden. Nichts ist ohne Bedeutung, und oft sind die Pausen so sprechend, als die wirklichen Töne.

Gleich der Eingang $\frac{3}{4}$ mit den piano herabziehenden drei Sexten ohne Baß, der mit

dem Forte des zweiten Takts in as eintritt, malt das Verschmachten und ermüdende Hinsinken der Aermsten, und die Erschöpfung mit dem achten Takte, was die im neunten aber erst nach einer Viertelpause eintretende Singstimme noch deutlicher bezeichnet, die nicht mit dem ersten Viertel zu reden anfängt, sondern noch einmal Athem schöpfen muß, ehe sie zu Worte kommen kann. Und nun die Notenfiguren, wie sie die erschöpften Lungen bezeichnen und die Schlafheit der Stimme: ein Viertel, zwei gezogne Achtel, halber Schlag Es mit dem Abfall in das Viertel h, bis in den folgenden Takten sich durch das Klagen der Mechanismus der durch Jammern und Wandeln in der heißen Wüste erschöpften Sprachwerkzeuge wieder findet:

Hier am Hügel heißen Sandes,
In der menschenlosen Wüste
Siz' ich, und mir gegenüber
Liegt mein sterbend Kind!
Lechzt nach einem Tropfen Wasser
Lechzt und ringt schon mit dem Tode,
Weint und blikt mit stieren Augen
Mich bedrängte Mutter an.

Jezt wird sie wieder still, und sinnt während einem lugubern Ritornell von sechs Takten

über das wahrscheinliche Schiksal des Kindes nach. Schön! meisterhaft schön ist der Gedanke des Komponisten, der, so wie der Gedanke: „Dein Kind muß sterben" in der Mutter gereift ist, ihn als schon vorhanden durch die Bewegung der Begleitung andeutet, ehe noch die Singstimme ihn ausspricht:

Du mußt sterben armes Würmchen!
Ach nicht eine eine Thräne
Hab ich in den troknen Augen,
Wo ich dich mit stillen kann!

Nun der verzweiflungsvolle Zwischensaz $\frac{4}{4}$, der den eben so entsezlichen Entschluß verkündigt:

Säh' ich eine Mutterlöwin
Hah! ich wollte mit ihr kämpfen
Um die Euter, daß ich löschte deinen Durst.

Jezt wieder nachlassend:

Könnt' ich aus dem dürren Sande
Nur ein Tröpfchen Wasser saugen!
Aber ach so mußt du sterben,
Und ich muß dich sterben sehn!

Jezt blikt sie wieder zurük auf den Knaben, dessen Odem bald stokken wird, und sieht wie

die Brust nur mühsam und zitternd athmet. — Was durch die sechs piano abgestoßenen Achtel des ersten Takts des langsamen $\frac{3}{4}$ Tempo, und weiter fort ganz vortrefflich ausgedrükt, die Stelle begleitet:

Kaum ein schwacher Stral des Lebens
Dämmert auf der blassen Wange
Dämmert in den matten Augen,
Deine Brust erhebt sich kaum!

Jammernd ist nun die eintretende Melodie mit der gebrochenen Baßbegleitung zu der Stelle:

Hier am Hügel komm und welke
Kömmt ein Mensch dann durch die Wüste
Wird er in den Sand uns scharren,
Sagen: das ist Weib und Kind!

Dann die Ausbrüche wilder Verzweiflung mit dem höchsten Kampfe des empörten Muttergefühls in Begleitung starrer Viertelnoten, denen der Baß in verdoppelten Grundtönen zu jedem Takte einmal vorschlägt, und in halben Taktpausen verhallt, um mit jedem Takte schreklicher seinen Anschlag zu wiederholen.

Nein, ich will mich von dir wenden,
Daß ich dich nicht sterben sehe,

Und im Taumel der Verzweiflung
Murren wider Gott!

Nun das zögernde Trennen, in den Wanken der Begleitung, die immer fortzugehen scheint, und doch immer auf einer Stelle bleibt, oder den vorwärts gethanen Schritt wieder zuruktritt, während der Baß in langen Taktnoten anhält, dolce piano:

Ferne von dir will ich gehen
Und ein rührend Klaglied singen,
Daß du noch im Todeskampfe
Tröstung einer Stimme hast.

Nun das lezte Gebet mit dem Uebergange in as, zu matt zur und von der Verzweiflung nun in Tönen des Jammers dahinsterbend. — Unbedingt ist dieses eines der vortrefflichsten Stükke Zumsteegs. Wohl hat der Dichter viel für ihn gethan, aber Zumsteeg wußte schön zu vergelten.

Kolma.

Ein Gesang Ossians (nach Göthe in Werthers Leiden).

Wir verdanken diese herrliche Uebersezzung des alten Barden-Gesanges dem Größten unsrer Zeit, dem gefeierten Göthe, der damals das größere deutsche Publikum zuerst auf Ossian aufmerksam machte, und durch diese Stelle Veranlassung gab, zur weitern Verbreitung durch andere Uebersezzungen.

Herrlich hat Zumsteeg diese Kolma behandelt! Schon die erste Anrede an den Abendstern mit dem das Gedicht beginnt, hat so viel feierlich Tiefes, Stilles, Rührendes mit Würde und erhabner Schwermuth wunderbar gemischt, in ihrer musikalischen Begleitung, daß sie als würdige Vorrede dessen, was die Folge entwikkelt, in wahrer Heiligung da steht.

Prächtig die marschmäßige Bewegung in C dur zu der Stelle: Fingal kömmt, wie eine feuchte Nebelsäule. Wie ruhig erzählend und doch karakterisirend das darauf folgende Rezitativ: Und um ihn her sind gelagert die Barden des Gesangs ꝛc.

Die

Die Stelle, wo Kolma der Geist erscheint, ist gros und prächtig; und dann wie sie die entseelten Leichname im Thale findet, ihr Schrekken — ihre wilde Verzweiflung mit abwechselnder Wehmuth: Aber wir waren keine Feinde mein Salgar! und wühlet ihr Barden, wühlet das Grab! dann: Hier will ich sizzen in meinem Schmerz am klingenden Felsen!

Schaurig ist der Schluß mit dem Rezitativ: Das war dein Gesang ꝛc. und die lezten Akkorde zu und nach den Worten: und seine Seele ward düster.

Die ganz originelle Behandlung dieses Bardengesanges, die Würde und Kraft bei hoher unendlicher Anmuth, erhebt es zu der Klassischen seiner Gattung, und seine mannigfaltigen Schönheiten sichern ihm den bleibenden Werth, wie dem des Originals, dem es entstammt.

Elwine.

Ballade vom Freiherrn von Ulmenstein.

Auch dieser Balladenkomposizion fehlt es nicht an Schönheit. Schon die zarte, pastorellartige Bearbeitung der ersten drei Stanzen ($\frac{2}{4}$ a dur) und der vierten „Da kamen zwei Männer weit über das Meer ($\frac{3}{8}$ D dur) giebt hiervon den vollsten Beweis. Frappant ist der Wechsel in allem, Tonart, Zeitmaaß und Notenfiguren ($\frac{4}{4}$ c dur mäßig geschwind kontrapunktisch) bei dem Verse:

„Izt schlich er zur Stunde, wo Geister umgehn" u. s. w.

Vortrefflich ist die Behandlung des Briefes: (mäßig $\frac{3}{4}$ Es dur)

Wann wieder die Schwalbe den Morgen begrüßt,
Mit steigendem Schrekken die Worte du lies'st,
Da ruft mich vergebens dein klagender Ton,
Bin dann schon im Schiffe und segle davon.
Ich folge der Stimme, mich rufet das Glük;
Bald komm' ich mit Golde beladen zurük.

Nun wie ganz aus dem Leben gegriffen, das langsamere Zeitmaas zu den Worten:

Leb ruhig indessen, denk' Jahre vergehn,
Nach wenigen sollst du beglükter mich sehn.

Nun das Rezitativ mit den zwei Takten Einleitung, die das Entsezzen malen.

Wer stellet den Schrekken des Weibes sich dar?

Die wilden Ausbrüche der Verzweiflung, Anfangs ohne Text, dann als Begleitung in schnellen Notenfiguren und wilden Harmonieströmen unter dem Texte hinstürmend:

Verzweifelnd zerraufte sie Busen und Haar
Dann nahm ihr der Jammer den irrenden Sinn
Und todtenbleich wankte zur Erde sie hin.

Bei den lezten zwei Zeilen werden die Sechzehntheilfiguren zu Achteln mit der Vorstechpause, der Baß schlägt mit jedem halben Takte vor, endlich erscheinen nur einzelne Viertel auf den schlechten Takttheilen, die bei den lezten Worten in halben Schlägen verhallen.

Unübertrefflich schön und wahr ist die Stelle unter den Worten:

Da wankt sie von dannen auf heimlichem Pfad,
Sich selbst nicht des dunkeln Gedankens bewußt,

wo dieses dunkle Bewußtseyn durch die Modulazion aus ces in h dur ausgedrükt ist.

Eben so meisterhaft ist das kleine Zwischenspiel am Schlusse, nach dem Rezitativ:

„Dann wimmert vom Ufer die Stimme, sie dringt
Durch Ader und Nerve wann's Sternlein versinkt.

das sich in noch langsamerer Bewegung als vorher im $\frac{6}{8}$ Takt aus der Tiefe des Basses heraufhebt, und noch wehmüthiger Nachhall der am Ufer wimmernden Stimme zu seyn scheint.

Die mechanische Einrichtung ist so beschaffen, daß dieses Singstük mehr als die frühern des Herrn Zumsteeg Festigkeit im Vortrage und Sicherheit im Treffen von Seiten des Sängers erfordert. Es enthält Stellen, da der Singstimme entweder ihre eigne Bahn vorgezeichnet ist, oder wo sie sich an den Baß als Führer anschließen muß, das aber nicht überall mit Sicherheit geschehen kann, weil er öfters durch

einen Strom von Harmonien in den Mittelstimmen überwältigt wird.

Die Idee der Titelvignette ist sehr glüklich. Zwei Genien bekränzen am Ufer der See unter Bäumen das Basrelief eines Denkmals, welches eine Szene der Ballade vorstellt, der eine erklärt einem dritten weinenden Knaben das Bild, und ein Vierter singt die Ballade desselben am Fuße des Denkmals in die Saiten einer Lira.

Iglous, der Mohrin Klaggesang.

Aus Lafontaines Roman: Quinctius Heymeran von Flaming.

Iglou ist eine schwache und mißlungene Nachahmung der Mignon in Wilhelm Meisters Lehrjahren, und dieser Gesang von wenig poetischem Werth, der Versbau steif und holperich, daher bei dem Kampfe mit mancherlei Schwierigkeiten, die Komposizion auch nicht unter die gelungensten Zumsteegs zu rechnen ist. Die ewigen Wiederholungen — „das arme Herz“

wird ungefähr sechsmal entzwei gedrükt; geben dem Gedichte und durch dieses der Komposizion eine gewisse Sterilité, etwas Kränkelndes, Leeres, Troknes — wie das bei einem entzweigedrükten Herzen, das ohnehin schon arm war, nicht anders kommen konnte. Indessen hat der Komponist alles Mögliche gethan, was er thun konnte, und die Behandlung ist sehr gut. Gleich Anfangs die gebrochenen wühlenden Akkorde, die Griffe in die Laute zu malen, sind voll tiefen wühlenden Schmerzes. Dann der wehmüthig süße Uebergang in as dur zu den Worten:

So lebe wohl, du stilles Palmenthal
Die Sohle brennt im glühend heißen Sande
Und mich verzehrt der Sonne Feuerstra'.

Auch die Erinnerung:

O weh, sie reißen mich von hinnen!

Kurz es fehlt auch dieser Komposizion nicht an Schönheiten, die die Trokkenheit des Gedichts sehr geschikt verbergen; und die Meisterhand des geübten Tonsezzers bezeichnen.

Der Abschied an Fanny.

Rezitativ mit einer Arie für eine Singstimme (Baß) mit Begleitung des Orchesters, in Partitur und Klavierauszug.

Auch dieses Werk ist in jenem sanften, gefälligen Styl geschrieben, den man an Zumsteegs Werken gewohnt ist.

Elegie auf ein Landmädchen (von Hölty) gehört zu den frühern Werken, die schon sehr deutlich aussprachen, was die Tonkunst in der Folge von dem verdienten Verfasser erndten sollte. Sie ist nach der damals beliebten Art mit Begleitung einer Violine gesezt. Eben so: Amalie im Garten; es ist das Lied aus den Räubern, das Amalie Edelreich im vierten Akte im Moorischen Garten singt: „Schön wie Engel voll Walhallas Wonne." Beide erschienen im Gombartischen Musikmagazin in Augsburg gestochen.

Drei Gesänge.

Julie an Adolf, Adolfs Abschied, und Hero und Leander. (Bei Breitkopf und Härtel.)

Zwölf Lieder.

Lieder der Wehmuth von Salis und Mathisson.

Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses von Mathisson.

Sie tragen so wie die

Kleinen Balladen und Lieder

deren sieben Hefte — die ersten vier von ihm selbst, die leztern drei von seiner Wittwe aus seiner musikalischen Verlassenschaft nach seinem Tode herausgegeben, — alle das Gepräg seines herrlichen Geistes, besonders die vier erstern. Wer kennt nicht Ritter Toggenburg, Robert und Käthe, und all die lieblichen Blumen, die in diesen Sträusen düften, und wen haben sie nicht erquikt und das Labsal harmonischer Weihe in heiligen Stunden des Gefühls gewährt?

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

349

C. Biographieen.

Johann Gottlieb Benjamin Engler,

Orgelbauer zu Breslau, geb. den 28sten Septbr. 1775, gest. den 15ten April 1829, stammte von einer berühmten Orgel- u. Instrumentenbauer-Familie ab; denn schon sein Urgroßvater war ein Tasteninstrumenten- od. sogenannter Spinettmacher, welchen Namen man ihnen zu jener Zeit, wo viele dergleichen Instrumente verfertiget wurden, gab. Sein Großvater Michael Engler war Orgel- und Instrumentenmacher in Brieg, und später in Breslau. Er war ein geschickter und thätiger Mann, erwarb sich durch den Bau von mehr als 25 theils großer, theils kleinerer Orgeln einen Ruf, der ihn den berühmtesten Orgelbauern Deutschlands an die Seite setzte, und darum erhielt sein Name auch einen Platz in „Gerbers Lexikon der Tonkünstler." Seine vorzüglichsten Werke sind, in Olmütz, Brieg, Grüssau, Schmiedeberg, in Breslau zu St. Salvator und St. Elisabeth; in Oels, Trebnitz, Schwanewitz, Posen, Kosten ꝛc zu finden. Er war den 6ten Septbr. 1688 geboren u. starb den 15ten Januar 1760 in dem ehrenvollen Alter von 71 Jahren und 4 Monaten, und hinterließ nebst einigen Töchtern einen Sohn, Namens Gotilieb Benjamin Engler, der ebenfalls Orgel- und Instrumentenmacher in Breslau und der Vater unsers J. G. B. Engler war. Wenn jener auch nicht ganz das Talent seines Vaters Michael besaß, so kann er doch unter die bessern Meister dieser Kunst gerechnet werden. Er baute einige nicht unbedeutende Orgeln zu Glogau, Wohlau, Freiburg, Weigelsdorf ꝛc, machte verschiedene Haupt-Reparaturen an mehren Orgeln, auch beendigte er den Bau der großen Orgel zu St. Elisabeth, über dem sein Vater gestorben war, in Verbindung mit seinem Schwager, Carl Gottlieb Ziegler aus Sachsen, der zu jener Zeit in Amsterdam arbeitend, von dem Magistrate zu diesem Behuf im Jahre 1760 verschrieben ward. Dieser Engler verfertigte auch Klaviere und Pianoforte, so wie Pfeifen zu Flöten-Uhren, und starb den 4ten Febr. 1793 58 Jahr 1 Monat und 4 Tage alt, für seinen minderjährigen 17 Jahr 4 Monat alten Sohn, viel zu früh, besonders da dessen Lehrzeit noch nicht beendigt war. Ohngeachtet auch die Vermögensumstände des Vaters unsers Engler nicht günstig waren, so wandte er doch so viel auf seinen Sohn, als er glaubte, das zu

seiner bessern Ausbildung nöthig sei. Er ließ ihn daher durch mehrere Jahre das Mar. Magd. Gymnasium besuchen, in welchem er ziemlich fleißig und als ein stiller Knabe bekannt war. Obwohl er in diesem die niedern Rechnungsarten, Schreiben und freie Handzeichnung erlernte, so blieben ihm doch die Anfangsgründe der reinen Mathematik und der Naturwissenschaft fremd, Kenntnisse, die einem Orgelbauer — der es weiter als bis zum Gewöhnlichen bringen will — unentbehrlich sind. Schon im Frühjahre des 1790sten Jahres, also in einem Alter von 14½ J., mußte er das Gymnasium verlassen, um nunmehr seine Lehrzeit als Orgelbauer anzutreten, wozu er schon früher die größte Neigung bezeigte und darum in der Zeit, die ihm die Schularbeiten übrig ließen, sich mit verschiedenen dahin gehörigen Arbeiten beschäftigte. Da aber auch dem Orgelbauer Musikkenntniß sehr nöthig ist, so ließ der Vater ihm, im 17ten Jahre, durch den Organisten Rabin, Unterricht im Klavierspielen ertheilen; doch scheint er entweder wenig Talent oder Neigung hierzu gehabt zu haben, indem das Erlernte in spätern Jahren gänzlich verloren gegangen war.

Mit ihm zu gleicher Zeit erlernte der jetzt hier noch lebende Orgelbauer, Johann Christian Benj. Müller, die Kunst des Orgelbaues bei seinem Vater. Letzterer rieth mehrmals beiden an, mit einander ins Ausland zu ihrer Vervollkommnung zu reisen, doch die Hülfslosigkeit seiner Mutter, nach dem Tode des Vaters, ließ diesen wohlgemeinten Rath nicht zur Ausführung kommen. Nachdem seine Lehrzeit zu Ende war, ward er den 24sten Novbr. 1793 nach dem herkömmlichen, aber sehr löblichen Gebrauche, freigesprochen. Die Verhältnisse, in denen er nun hier blieb, wirkten auf seinen Charakter eben nicht vortheilhaft ein, und waren Ursache, daß er nie zu einer vollkommnen Selbstständigkeit im Handeln gelangte, indem Unentschlossenheit und Zurückgezogenheit vorherrschten. Er hätte bei seinem unermüdlichen Eifer zu verbessern, das Gute anderer Meister seiner Kunst aufzusuchen und sich anzueignen, unendlich gewonnen, wenn es ihm gelungen wäre, ins Ausland zu reisen. Befangenheit, Einseitigkeit und Eigensinn wären verschwunden, Lebensklugheit und Umsicht an die Stelle getreten. Der Unternehmungsgeist seines Großvaters mangelte ihm gänzlich; er war langsam im Denken und Arbeiten, aber was aus seinen Händen hervorging, war meisterhaft, und darinnen übertraf er noch jenen, sowie seinen Vater. Er verbesserte ihre Mensuren, auch die Faltenverhältnisse bei den Blasebälgen, eben so wich er in der

Temperatur von der ihrigen ab und näherte sich mehr der gleichschwebenden; seine Intonation war vortrefflich und dem Charakter jeder Stimme angemessen, sowie er jeder Tonreihe die größte Gleichmäßigkeit zu geben wußte, besonders sind die von ihm gemachten Rohrwerke mit aufschlagenden Zungen, als Muster dieser Pfeifengattung anzurühmen. Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen, hatte er zwar noch nicht gemacht, aber es ist nicht zu zweifeln, daß er auch bei dieser Gattung etwas Gutes geleistet haben würde, wozu ihm bei der Wiederherstellung der Bernhardiner-Orgel, eben Gelegenheit gegeben worden, welche zu benutzen der unerbittliche Tod hinderte.

Obgleich er nur Empiriker war, und wissenschaftliche Kenntnisse ihm fast gänzlich mangelten, so suchte er doch aus Allem, was ihm die Erfahrung an die Hand gab — so weit es ohne Theorie und höhere Berechnung möglich ist — Regeln zu abstrahiren, und dies ist der Grund, daß in allen Theilen seiner von ihm gebauten Werken, ein gutes Verhältniß und Uebereinstimmung bis auf das Geringste stattfindet. So arm er übrigens auch war, so gab die Erhaltung seiner Ehre als Künstler, gegen den Geldverdienst, immer den Ausschlag. Doch diese an sich sehr lobenswerthe Eigenschaft, war es, die ihm öftern Tadel und selbst Verlust von Arbeiten zuzog, da Kirchen-Collegien und Vorsteher gewöhnlich mehr auf wohlfeile, als gute Arbeit sehen. Seine Unermüdlichkeit im Verbessern, machte ihn besonders dazu geeignet, alte Werke wieder herzustellen, die dann aus seinen Händen besser hervorgingen als sie ursprünglich gewesen waren, dagegen bewirkten Eigensinn, Mangel an Mittheilungsgabe, selbst neidische Verheimlichung seiner durch Versuche und Erfahrung gesammelten Kenntnisse, gegen seine Gehülfen, auch oft Mangel an Umsicht bei Vertheilung der Arbeiten, daß dieselben, wenn auch gut, doch selten zur festgesetzten Zeit fertig wurden. Dies veranlaßte denn auch, daß er oft harte Rügen wegen der Langsamkeit seiner Arbeiten erdulden mußte, und da es ihm an einem schnellen und richtigen Ausdrucke mangelte, so war er selten im Stande, gegen Unkundige sich auf eine einleuchtende Weise vertheidigen zu können und sie eines Andern zu belehren. Ueberzeugt von seiner Rechtlichkeit, ergriffen ihn dann Vorwürfe, die er nicht verdient zu haben glaubte, um so mehr, und gaben, da sie oft vorkamen, vereint mit dem Arbeiten in Kirchen bei schlechter, kalter Witterung, endlich Veranlaßung zu seiner Kränklichkeit, welche im December 1825 eintrat und durch Nahrungssorgen verstärkt wurde. Wegen der schon angegebenen Ursachen verdiente

er bei seinen Arbeiten nur wenig, oft gar nichts, wodurch er immer mehr in Schulden gerieth; auch hatte er oft nicht hinlängliche Bestellungen, um seine Leute mit Nutzen beschäftigen zu können, ja im J. 1813 war er genöthiget, Husarensättel zu machen, um nur den nöthigsten Lebensunterhalt zu verdienen. Sein sonst gesunder Körper unterlag endlich der Einwirkung aller dieser ungünstigen Verhältnisse und öftere Krampfanfälle schwächten seinen Körper immer mehr. Endlich nachdem er von einem mehrere Wochen anhaltenden Krankheitszustande sich wieder etwas zu erholen anfing, und zur Stärkung seiner Gesundheit bei gutem Wetter im Freien sich Bewegung gemacht hatte, überfiel ihn, nachdem er in seiner Wohnung angelangt war, der Krampf so heftig, daß er nicht wieder zur Besinnung kam, und sein Leben, zum Bedauern derjenigen, die ihn näher kannten, und seine Verdienste zu schätzen wußten, endete.

Die vorzüglichsten von Engler ausgeführten Neubaue von Orgeln und Wiederherstellung alter Werke, sind folgende:

Im Jahr 1794 fertigte er ein Stuben-Positiv für den hiesigen Kaufmann Opitz, welches seine erste Arbeit war, die er nach dem Tode seines Vaters machte.

Im Jahr 1795 ein sehr schönes Positiv in den Musik-Saal des Stückgießerei-Direktor Hrn. Krieger, von 8 Stimmen.

Im Jahr 1797 eine Orgel von 9 Stimmen für die Kirche zu Schwoitsch und eine Orgel von 11 Stimmen für die Kirche zu Schwarzau bei Lüben.

Im Jahr 1799 bauete er die Orgel in der Kirche zu Herrenprotsch mit 10 Registern und fing die Reparatur der von seinem Vater im Jahre 1788 zu Gr. Weigelsdorf gebauten Orgel an, so wie er auch die Reparatur der Orgel in der hiesigen evangelisch-reformirten Kirche übernahm.

Bei den jetzt benannten Arbeiten stand ihm der hier noch lebende Orgelbauer Müller als Gehülfe zur Seite; er trennte sich aber von ihm, nach Vollendung der zuletzt benannten Reparatur.

Im Jahr 1800 übernahm Engler die Orgel von 20 Stimmen mit 2 Manualen, welche in der Kirche zu Peterwitz bei Schweidnitz befindlich ist, zu bauen, fertigte hiernächst ein Stuben-Positiv von 6 Stimmen für den Kretschmer Milde, und fing die Reparatur und Vergrößerung der Orgel in der hiesigen Kirche zu St. Salvator an.

 354

Im Jahr 1804 vollendete er die 14 Stimmen enthaltende Orgel in der Kirche zu Poln. Hammer bei Trebnitz.

Im Jahr 1805 beendigte er den Bau der Orgel zu Peterwitz. Der Bericht über die den 23sten Juli d J. erfolgte Uebergabe dieser Orgel, befindet sich im 8ten Stück der Schlesischen Prov. Blätter vom Jahre 1805 und fiel in Betreff der Arbeit höchst vortheilhaft für Englern aus, indem der Erstatter desselben, Hr. Pastor Anschütz in demselben sagte:

„Hr. Engler ist mir der erste Meister in seiner Kunst und „wer eine wirklich gute Orgel haben will, wende sich getrost „an ihn."

Und da Hr. Anschütz wegen der Verzögerung der Arbeit und unvorhergesehenen Mehrkosten im Folgenden dieses Berichts vieles auszusetzen findet, so ist wohl sicher anzunehmen, daß dieses Lob ein höchst unpartheiisches war. Obgleich die letztern Bemerkungen des Berichterstatters eben nicht so böse gemeint waren, so gaben sie doch zu einer sehr beißenden Beantwortung Veranlaßung, die im Anhange des 10ten Stücks jener Blätter befindlich ist, aber des Tones wegen, der in derselben herrschte, dem Engler nicht zum Vortheil gereichte.

In demselben Jahre fing Engler noch eine Haupt-Reparatur und Verbesserung, der von Casparini gebauten, in der hiesigen Christophori-Kirche befindlichen Orgel an, und fertigte nebenbei noch ein Walzen-Positiv und mehrere kleine Arbeiten.

Im Jahr 1806 setzte er eine alte Orgel für die Kirche zu Silmenau in Stand.

Im Jahr 1807 wurde ihm die Umarbeitung und Vergrößerung des Positivs in der hiesigen Kirche zu St. Bernhardin übertragen. Er konnte weniges von dem Alten brauchen und führte diese Arbeit wie gewöhnlich zur größten Zufriedenheit der betreffenden Behörde aus.

Im Jahr 1810 baute er ein Stuben-Positiv von 4 Stimmen, in Form eines Schranks, dessen jetziger Besitzer der Baurath Knorr ist.

Im Jahr 1811 vollendete er die im verflossenen Jahre angefangene Reparatur der Orgel zu Hünern und baute die in der Begräbnißkirche der Nikolaivorstadt befindliche Orgel mit zwei Manualen und zwölf Registern.

Im Jahr 1812 führte er die im hiesigen evangel. Schullehrer-Seminar befindliche Orgel von 8 Stimmen aus.

Im Jahr 1813 wurde ihm die Wiederherstellung der großen von Joh. Mich. Röder in den Jahren 1721–1724 gebauten

und nunmehr sehr schadhaft gewordenen Orgel in der hiesigen Mar. Magdal. Kirche übertragen, und arbeitete ununterbrochen bis ins Jahr 1822 durch 9 Jahr an dieser Instandsetzung, daher die Kosten derselben sich über 9000 Thaler beliefen. Wir wollen uns über diese so unerhört lange Dauer dieser Arbeit kein Urtheil erlauben, und führen nur das an, was Hr. Consistorial-Rath Fischer in seiner „Geschichte und Beschreibung der großen Orgel zu Mar. Magdal. rc." die 1821 bei Graß, Barth u. Comp. herauskam, S. 85 hierüber sagt:

„Daß Engler in seiner Arbeit sich nicht übereilt, vielmehr sehr bedachtsam zu Werke geht, daß er mit ängstlicher Genauigkeit arbeitet, daß er sich selbst nicht immer, viel weniger jeder Gehülfe ihm Genüge leistet und er sogar manches schon Vollendete wieder umarbeitet, das ist unleugbar und Vielen gar wohl bekannt. Daß aber das, was aus seiner Hand hervorgeht, in jeder Beziehung den Meister verkündigt, ist der Künstlerwelt auch bekannt. Zur Entschuldigung dient ihm übrigens, der Gerechtigkeit und Billigkeit gemäß, daß man anfänglich gar nicht glaubte, es sei eine Heilung des ganzen Körpers in Haupt und Gliedern erforderlich; ein Schaden deckte aber immer wieder neue größere Schäden auf; daß der Krieg ihm oftmals alle Gehülfen entzog; daß die Orgel auf der Orgel bearbeitet werden mußte, ein Uebel, welches der Neubau eines solchen Werkes fast gar nicht kennt; daß der Winter, also die Kälte und die Kürze der Tage die Arbeit in der Kirche oder auf der Orgel hemmte und daß der tägliche Früh- und Nachmittags-Gottesdienst und die vielfachen und vielfältigen Amtshandlungen, bei denen Geräusch und Störungen vermieden werden müssen, großen Zeitverlust herbeiführten; dieses und noch gar manches andere, wohin getheilte Meinungen über das Was und Wie in der Wiederherstellung, Verbesserung und Vermehrung der Register gehören rc."

Nach Vollendung dieser Reparatur ward ihm Seitens des Magistrats die Instandhaltung der Orgel, aber nicht die Ober-Aufsicht über sämmtliche Orgeln der Bresl. evangel. Kirchen, wie im diesjähr. Juli-Stücke der schles. Provinzialbl. S. 67 steht, übertragen, wofür ihm eine jährliche Remuneration von funfzig Thalern bewilliget wurde.

Im Jahr 1814 ward mit ihm wegen Erbauung einer Orgel von 12 Stimmen für das Kreuzburger Armenhaus kontrahirt, allein die Reparatur der Mar. Magdal. Orgel hinderte

ihn, sie zu verfertigen und zu der versprochnen Zeit abzuliefern, ja sie war noch nicht vollendet als das Armenhaus abbrannte; da nun kein Gebrauch davon gemacht werden konnte, so befindet sie sich noch unvollendet bei dem Nachlasse.

Im Jahr 1823, nachdem die Wiederherstellung der Orgel zu St. Mar. Magdal. vollendet war, bewerkstelligte Engler die Reparatur einer alten in der poln. Kirche zu Ohlau befindlich gewesene, von seinem Großvater im Jahre 1724 erbauten Orgel Behufs ihrer Versetzung nach Zedlitz. In diesem Jahre wurde ihm noch die Reparatur und Verbesserung der Orgel in der hiesigen evangel. reform. Kirche übertragen, und im Jahre 1825 fing er den Umbau der Orgel in der Hospitalkirche zur heil. Dreifaltigkeit an; doch da er jetzt mehrere Krankheitsanfälle bekam, so wurde diese Arbeit dergestalt verzögert, daß diese Orgel erst den 14ten Juli 1828 übergeben werden konnte.

Im Jahr 1827 war ihm die Instandsetzung und Verbesserung der Orgel zu Hochkirch übertragen worden; sein schwankender Gesundheitszustand verzögerte auch diese Arbeit, die er nicht ganz vollendete, da nur fünf Register nothdürftig zum Gebrauch für den Gottesdienst hergestellt sind, die übrigen aber noch zu intoniren und das Ganze einzustimmen ist. Die von seinem Großvater erbaute Orgel in der hiesigen Kirche zu St. Elisabeth hatte er bisher in Reparatur unterhalten, auch mit Lebensgefahr während der Belagerung bewacht und nach Möglichkeit geschützt. Da nun eine Reinigung und Haupt-Reparatur derselben als höchst nöthig sich zeigte, so ward ihm aufgetragen, einen Anschlag zur Wiederherstellung derselben zu machen, wobei er zugleich wegen der etwa nöthigen Verbesserungen an den Ober-Organist Berner gewiesen wurde. Dieser, dem jede Oekonomie fremd war, beabsichtigte einen gänzlichen Umbau derselben, wovon der Anschlag über 5000 Thaler betrug. Da nun die kostspielige und lange dauernde Reparatur der Mar. Magdal. Orgel noch im frischen Andenken war, so wurden die kostspieligen Vorschläge unserm Engler allein zugeschrieben; daher geschah es, daß mit ihm — aus Furcht, diese Reparatur möchte zu kostspielig ausfallen — in dieser Angelegenheit weiter keine Unterhandlung stattfand, sondern die Wiederherstellung dieser Orgel dem Orgelbauer Müller unter Aufsicht des Baurath Knorr übertragen wurde. Daß diese Zurücksetzung ihn sehr kränken mußte, ist wohl sehr einleuchtend; aber es ist auch nicht zu leugnen, daß er sich dieselbe, durch sein unkluges Benehmen, zum Theil selbst zugezogen hat.

In derselben Zeit ward der Umbau der in der hiesigen St. Bernhardinkirche befindliche, von Adam Horatius Caspa-

rini im Jahre 1709 vollendeten Orgel, als unumgänglich nothwendig befunden, auch von Englern mehrere Anschläge zu diesem Behuf gemacht worden. Auch hier geschahen Schritte (die nicht zu den löblichen gehören) ihn zu verdrängen, aber die Wahrheit siegte, und es wurde demselben zu Anfange 1828 diese Arbeit unter Leitung des Baurath Knorr übertragen. Doch er erlebte die Freude nicht, dieses Werk von 33 Stimmen zu vollenden und sind von ihm nur folgende Stücke gemacht worden: die Umarbeitung der alten Pedalladen, die hölzernen Pfeifen, sowohl die neuen als auch die alten wieder in Stand gesetzt, und die Pedal-Rohrwerke. Die Fortsetzung und Vollendung dieser Arbeit ist dem Orgelbauer Hartig aus Neusalz übertragen worden, der früher durch mehrere Jahre als Gehülfe unter Englern arbeitete, auch bereits im Werke war, daß letzterer mit ersterm zu seiner Erleichterung in eine Geschäftsverbindung treten wollte. Da nun Engler zu ihm ein besonderes Vertrauen hatte, so ist wohl zu hoffen, daß er diesen Umbau im Geiste desselben vollenden werde. Hätte nicht Krankheit und eine große Schuldenlast seinen Geist ganz niedergedrückt, so wäre jetzt ein Zeitpunkt eingetreten, wo er seinen Ruf noch mehr hätte ausbreiten und befestigen können; denn er wurde im Oktober 1827 auf den Vorschlag des Musikdirektor und Organisten Leichsenring zu Frankfurt a. d. O. von dem dasigen Magistrat dorthin berufen, um mit ihm wegen Erbauung einer neuen Orgel von 50 Stimmen für die dasige Marienkirche zu unterhandeln. Er unternahm diese Reise und benutzte zugleich diese Gelegenheit um Berlin zu sehen und seinen Gönner, den Musikdirektor und Organisten A. W. Bach zu besuchen. Die Verhandlungen wegen dieses Orgelbaues zogen sich aber in die Länge, auch hatte man während dieser Zeit von mehrern andern Orgelbauern Anschläge machen lassen; daher es lange zweifelhaft war, wer die Ausführung dieses wichtigen Werkes Werkes erhalten sollte. Doch endlich erhielt er zwei Tage vor seinem Tode, von dem Magistrat zu Frankfurt a/O. die Zusicherung, daß beschlossen worden sei, die Orgel in der dasigen Marienkirche von ihm bauen zu lassen, insofern eine Einigung mit ihm wegen des Preises geschehen könne, weshalb er einen Kosten-Anschlag, auf den Grund der ihm zugefertigten von dem Musik-Direktor Bach entworfenen Disposition, anfertigen und einsenden sollte.

Unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es achtzig Jahre, und wenn es köstlich gewesen, so ist es Arbeit und Mühe gewesen! Ps. 90 V. 10.

D. Berichte und Nachrichten.

1) Aus dem Tagebuche des Organisten A. Hesse während seiner Kunstreise im Jahr 1828–29.

Dresden. Die Kirchenmusik in der kathol. Hofkirche hat einen sehr hohen Standpunkt erreicht. Die Hof-Kapelle besteht ohngefähr aus 60–70 Mitgliedern und wird von den Kapellmeistern Morlacchi und Reissiger dirigirt. Johann Schneider, einer unserer tüchtigsten Organisten, ist an der lutherischen Hofkirche angestellt. Seine Orgel ist zwar nicht so groß, als die der katholischen Hofkirche, indessen hat sie ziemliche Kraft, und zeichnet sich, wie alle Silbermannschen Werke, durch prompten Anspruch aus. An der Disposition der Orgel in der katholischen Hofkirche würde ich manches auszusetzen finden. Denn so schön und rein auch der Ton derselben ist, so fehlt es doch an kräftigen 8- und 16-füßigen Labialstimmen. Es befindet sich z. B. im Pedal nur ein einziges 16-füßiges Labialwerk (Prinzipalbaß). Auch scheint sich Silbermann nie gern mit Verfertigung einer Contraposaune (32 Fuß) befasst zu haben, indem dieses prachtvolle Register auch bei seinen größten Werken fehlt.

Leipzig. Hier hatte ich das Glück, mehrere ausgezeichnete Kunstgelehrte und Künstler näher kennen zu lernen, als: Rochlitz, Fink, Matthäi, Weinlich, Pohlentz, Becker rc. Der Gesang der Thomas-Schüler ist in den Motetten und Choralen vorzüglich, besonders muß man die Reinheit und den gediegenen Vortrag rühmen. Unter den Orgeln zeichnet sich die der Universitäts- oder Paulinerkirche durch einen kräftigen Ton aus. Sie hat drei Klaviere, gegen 50 Stimmen, im Pedal einen 32-füßigen Untersatz, den der Rector Magnificus Müller auf seine Kosten später dazu hat machen lassen. Sie ist schon ein altes Werk, von Scheibe erbaut. Hier hörte ich auch den berühmten Baß-Posaunisten Carl Queiser. Seine Fertigkeit ist außerordentlich; auch geht ihm in den schwierigsten Passagen, Trillern rc kein Ton verloren, und wie schön weiß er bei Effectstellen die schöne Kraft seines Instrumentes anzuwenden! Es hat einen Umfang von Contra-F bis zweigestrichen Es. Die Orgel in der Thomaskirche spielt sich etwas schwer; und die in der Nikolai-

Kirche hat keine Kraft. Durch die gütige Unterstützung des Organisten Wagner an der Paulinerkirche, sowie auch des akademischen Gesang-Vereins wurde ich in den Stand gesetzt, ein Orgel-Conzert in der Universitäts-Kirche zu geben. Ich spielte Bachsche und eigene Compositionen, und der Gesang-Verein trug einige Motetten sehr rein und schön vor.

Dessau. Die Hof-Kapelle ist recht brav. Man hört hier mehrentheils Conzerte und Oratorien. Eines Sonntags hörte ich den Kapellmeister und Organisten Friedrich Schneider in der Stadt-Kirche Orgel spielen. Seine mechanische Fertigkeit ist nicht so groß, wie die seines Bruders zu Dresden; doch ist seine Phantasie bei Weitem reicher und glühender.

Merseburg. Hier kann ich bloß der großen Orgel im Dome Erwähnung thun. Sie hat vier Klaviere, 68 klingende Stimmen, 9 Rohrwerke. Im Pedal, welches 2½ Oktave hat, befindet sich eine Contra-Posaune 32 F. und Untersatz 32 F. Dieses Werk wurde im Jahre 1702 von Zacharias Theußner erbaut. Der Ton ist kräftig und schön.

Weimar. Dieser Ort ist als der Sitz der schönen Künste und Wissenschaften schon zu sehr bekannt, als daß man nöthig hätte, dies erst ausführlich noch zu sagen. Die Musik gedeiht unter Hummels Leitung vortrefflich. Merkwürdig ist die Orgel an der Stadtkirche. Sie wurde in den Jahren 1810 u. 11 von Trampely erbaut, jedoch so nachläßig, und mit so schwerem Mechanismus versehen, daß sie fast nicht zu brauchen war. Sie wurde daher später von dem geschickten Orgelbauer Joh Friedr. Schulze, unter Leitung des Professor und Organisten Töpfer, eines außerordentlich tüchtigen Mannes, umgearbeitet, und ist gegenwärtig eines der schönsten Werke Deutschlands. Sie hat drei Klaviere, 46 klingende Stimmen, im Pedal Untersatz und Contra-Posaune 32 F. von herrlicher Wirkung. Der Ton des vollen Werkes ist kräftig, die sanften Stimmen sind ungemein weich und ansprechend. Man kann das volle Werk sehr lange anhaltend spielen, ohne die geringste Müdigkeit zu spüren. Auf diesem kostbaren Orgelwerke gab ich mein zweites Conzert, und zwar zum Besten des dasigen Frauen-Vereins. Die Piecen waren folgende: 1) Fuga aus Mozarts Requiem, für die Orgel bearbeitet, und Präludium als Einleitung derselben von mir componirt (D-Moll). 2) Ausgeführter Choral: Jesus meine Zuversicht. 3) Variationen vom Abt Vogler über den Seraphinen-Marsch (D-Dur). 4) Fuge, von mir componirt (C-Dur). 5) Choral: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern“

on mir bearbeitet. 6) Variationen (As=Dur) über ein eignes Thema, von mir. 7) Fuge (D=Dur) von Seb. Bach. 8) Trauer=Präludium (C=Moll) von mir. 9) Variationen (C=Dur) über: „Heil dir im Siegeskranz“.

Erfurt. Ueber das dortige Musiktreiben kann ich kein bestimmtes Urtheil fällen, da mein Aufenthalt nur ein zweitägiger war. Ich machte bloß die Bekanntschaft des damals noch lebenden Organisten an der Predigerkirche, des Conzertmeister W. G. Fischer, der unstreitig in contrapunktischer Hinsicht des alten Organisten Kittel beßter Schüler war. Ewig Schade, daß dieser ausgezeichnete Organist die letzten achtzehn Jahre einer Gliederlähmung wegen fast gar nichts wirken konnte. Sein jetzt noch zu Erfurt lebender Freund, Prof. Scheibner, ist ebenfalls ein ausgezeichneter Contrapunktist. Schöne Orgeln findet man hier nicht.

Kassel. Hier verlebte ich unstreitig die glücklichsten Tage meiner Kunstreise. Die liebevolle Aufnahme, der tägliche Umgang des Hof=Capellmeister, Hrn. Dr. Louis Spohr, sowie auch die herrlichen Opern und Conzerte gewährten mir außerordentliche Genüsse. Einen solchen erhabenen Kunstsinn, eine solche liebevolle Anerkennung auch geringer Fähigkeiten, wird man wohl selten so schön vereinigt finden, wie bei diesem ausgezeichneten Manne es der Fall ist. Den erhabensten Genußgewährten mir die bei Spohr selbst im Hause aufgeführten Quartette, welche von den vier ersten Künstlern Kassels: Louis Spohr, Wiele, Ferdinand Spohr und Hasemann mit einer himmlischen Feinheit vorgetragen wurden. Unter den Orgeln zeichnet sich die an der Hauptkirche zu St. Martini aus. Sie hat drei Klaviere, 42 klingende Stimmen, im Pedal Prinzipal und Contraposaune 32 Fuß. Hier gab ich mein 3tes Orgel=Conzert, wobei Hr. Hof=Capellmeister Dr. Louis Spohr mich sehr liebevoll unterstützte. Ich spielte diesmal: 1) Fuge (E=Moll) von Seb. Bach. 2) Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ von mir bearbeitet. 3) Fuge (Cis=Moll fünfstimmig) von Bach. 4) Variationen vom Abt Vogler. 5) Präludium und Fuge (Es=Moll) von mir. 6) Phantasie u. Fuge (C=Moll) von mir. 7) Variationen (As=Dur) von mir. 8) Fuge (Cis=Moll dreistim.) von Seb. Bach. 9) Präludium und Schluß=Fuge aus dem Oratorium: „Die letzten Dinge“ von Louis Spohr.

Frankfurt a. M. Unter den hier lebenden Künstlern zeichnen sich vorzüglich aus: Ferd. Ries, Xaver Schnyder

v. Wartensee, Kapellmeister Guhr, Gesanglehrer Schelble. Auch lernte ich in Offenbach den geschätzten Componisten, Hofrath Anton André kennen, bei dem ich mehrere Manuscripte Mozarts sah.

Darmstadt. Hier leben: der Hof-Ger.R. Gottfr. Weber, Kapellmeister Wilhelm Mangold und Hof-Organist C. Ch. Rink. Von letzterem, diesem höchst verehrungswürdigen und doch so anspruchslosem Veteran der guten Orgel-Componisten, so wie auch von seiner trefflichen Gattin und Familie wurde ich herzlich empfangen, und genoß während meines dortigen Aufenthalts viel Liebes und Gutes. Ewig Schade, daß an diesem Orte gerade die Orgeln kraftlos und schlecht sind, sowie auch das übrige Musiktreiben leider gar nicht geeignet ist, solche Künstler, wie Weber, Rink und Mangold zu erfreuen.

Hamburg. Renommirte und ausgezeichnete Künstler giebt es hier wenige. Tüchtige Organisten außer J. F. Schwenke, dem Sohne des verstorb. Musikdirector Schwenke, gegenwärtig gar keiner. Unter den Orgeln zeichnet sich vorzüglich die vom sel. Legationsrath Mattheson angegebene und vom Orgelbauer Hildebrand verfertigte prachtvolle Orgel zu St. Michaelis aus. Sie hat 64 klingende Stimmen, 3 Manuale mit 4½ Octaven, wovon im Hauptwerke 18 Stimmen, im Oberwerke 16, im Brustwerk ebenfalls 16 und Pedal 14 Stimmen enthalten sind. Das Aeußere, sowie der Ton sind pompös. Das Contra-Prinzipal 32 Fuß im Pedal steht vom großen C an völlig im Gesicht, und zwar, daß das große C sich in der Mitte befindet, die übrigen Pfeifen aber zu beiden Seiten allmählig immer kleiner werden. Außerdem sind im Pedal noch zwei 32-füßige Stimmen, Major-Baß u. Contraposaune. Auch befinden sich in diesem Werke nur zwei Stimmen von Holz, Major-Baß 32 Fuß u. Subbaß 16 Fuß, die übrigen Register, ja sogar die Aufsätze der Posaune 32 Fuß, sind alle von feinem Zinn. Die andern Orgeln zu St. Nikolai, Catharina, Petri und Jacobi haben alle vier Klaviere, aber leider mit Ausnahme der Nikolai-Orgel die sogenannte kurze Octave.

Magdeburg. Hier machte ich die Bekanntschaft des Musikdirector Wachsmann. Musikaufführungen fanden während meines Aufenthalts leider nicht Statt. Die Orgeln zu St. Johannis, Jacobi, sowie an der Dom- u. Ulrichskirche sind bedeutend.

Berlin. Ich verlebte hier den letzten Monat meiner Kunst-Reise. Unter den hiesigen Tonkünstlern lernte ich vorzüglich die Herren Prof. Zelter, Ludw. Berger, Organisten Bach, Redacteur der musikal. Zeitung Marks, Bernhard Klein

nnen. Die Oper sowie die Conzertaufführungen sind hier ganz rzüglich. Unter den Orgeln dürfte wohl das Werk in der Garsonkirche, welches im Jahr 1725 vom Orgelbauer Joachim Zagner erbaut wurde, das vorzüglichste genannt werden. Es acht einen kostbaren Effekt, hat drei Klaviere, 50 Stimmen und n Pedale eine sehr schöne Contraposaune 32 Fuß.

So viele und schöne Orgeln ich auf meiner Kunstreise auch funden habe, so kann ich doch mit Gewißheit behaupten, daß ine derselben weder an innerer Kraft und Fülle, noch an zweckäßiger Disposition 8- und 16-füßiger Labialstimmen den Breslauer Orgeln gleichkommt. Ich hoffe, es wird so manchem Organisten willkommen sein, wenn ich hierunter die Dispositionen r drei Hauptorgeln zu Breslau anführe.

Mögen diese wenigen Worte einer gütigen Beachtung der eneigten Leser nicht unwerth gehalten werden!

Adolph Hesse,
zweiter Organist an der ersten Hauptkirche zu
St. Elisabeth zu Breslau.

I. Disposition der großen Orgel an der ersten lutherischen Hauptkirche zu St. Elisabeth in Breslau.

) Haupt- oder Mittelwerk: Quintatön von Metall 16 F.; Salicet von Zinn 16 F.; Bordun von Holz, fängt bei B an, 16 F.; Musikbaß, von C bis eingestrichen e, 16 F.; Prinzipal von C im Gesicht, 8 F.; Salicet von Metall 8 F.; Vox humana von Zinn 8 F.; Gembshorn von Metall 8 F.; Flaute major von Holz 8 F.; Octava von Metall 4 F.; Nachthorn 4 F.; Quinta on Metall 3 F.; Super-Octava 2 F.; Cimbal 3chörig; Mixtur 6chörig; Trompete die Aufsätze von Metall, fängt bei c an, Fuß. — 2) Oberwerk: Bordun von Holz 16 F.; Prinzipal C im Gesicht, von Zinn 8 F.; Gamba von Metall 8 F.; Flaut' amabile, von eingestr. c an von Metall, 8 F.; Fugara 8 F.; Octava von Metall 4 F.; Rohrflaute von Metall 4 F.; Spitzflaute von Metall 4 F.; Quinta von Metall 3 F.; Superoctava on Metall 2 F.; Terz von Metall $1\frac{1}{5}$ F.; Rausch-Quint 2chörig; Mixtur 4chörig; Schalmei, fängt bei g an, die Aufsätze on Metall, 8 Fuß. — 3) Unterwerk (Rückpositiv): Prinzipal, F im Gesicht, von Zinn 8 F.; Flaut' allemande von Metall 8 F.; Flaut' amabile von Holz 8 F.; Quintatön von Metall 8 F.; Octava von Metall 4 F.; Portunalflaute von Holz 4 F.; Quinta von Metall 3 F.; Superoctava 2 F.; Mixtur

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Johann Rudolf Zumsteeg seine kurze Biographie und ähstetische Darstellung seiner Werke ; Bildungsbuch für junge Tonkünstler

Erfurt 1810

Mus.th. 5211 d
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600305-0